

Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre



Editoras:

Catalina Simmonds Caldas y Marina Valls i García

Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre

Editoras: Catalina Simmonds Caldas y Marina Valls i García

Zea Books, 2023

ISBN: 978-1-60962-291-6

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1344

SUMARIO — **Miquel-Àngel Sànchez i Ferriz**: El porqué de este homenaje a la Dra. Victòria Solanilla Demestre • **Catalina Simmonds Caldas**: Un pensamiento sin fronteras • **Luz Adriana Alzate Gallego**: «A lomo de piedra»: rescatando una gran colección lítica • **Denise Y. Arnold**: Los textiles andinos teñidos por amarras, el motivo del punto en el rombo y su patrón de difusión: Felinos, serpientes y el cultivo del maíz en un mundo en transformación • **Luz Helena Ballestas Rincón**: La diferencia entre ver y observar. La síntesis en la expresión gráfica precolombina. • **Isabel Bargalló y Montserrat Bargalló**: Moctezuma entre bambalinas • **Alexander Brust, Manuela Fischer y Adriana Muñoz**: Las complejidades de colecciones históricas de Latinoamérica en museos europeos: casos de colecciones controvertidas y su seguimiento • **Montserrat Camacho Ángeles**: La plástica mesoamericana • **Uwe Carlson**: La imagen divina híbrida en las antiguas culturas del Perú y su iconografía • **Elisa Cont**: La representación de la llama en la iconografía Tiwanaku: nexos con el culto a la fertilidad • **Beatriz Devia & Marianne Cardale de Schrimppff** • Tradición milenaria de los textiles del norte de Colombia. Enfoque pluridisciplinario • **Davide Domenici**: Objetos americanos en el *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche* del cardenal Flavio I Chigi (1631-1693) • **Élodie Dupey García**: *Texohtli*, el azul maya en la cultura náhuatl prehispánica: Su identificación y simbolismo a partir de la *Historia universal* de Sahagún • **Danielle Dupiech Cavaleri y Leydi Dorantes**: El despertar de las nuevas generaciones de bordadoras mayas de la península de Yucatán • **Mary Frame**: Ychsma brocades from the vicinity of Lima in the time of the Incas • **János Gyarmati**: La colección arqueológica costarricense de Karl Wahle, cónsul honorario de la Monarquía Austrohúngara. Renacimiento de una colección olvidada • **Chantal Huckert**: Iconografías asociadas al mono araña en las Culturas del Centro de Veracruz • **Ana María Llamazares**: Seres multidimensionales en el arte precolombino de América del Sur. Una comparación simbólica • **Pascal Mongne**: El museo desaparecido. Las colecciones del Museo Frissell de Arte Zapoteca de Mitla (Oaxaca, México) • **Julia Montoya**: La relevancia de Chich'en dentro del contexto regional de Cobán, Alta Verapaz • **Natalia Moragas Segura**: Tejiendo historias, construyendo vidas: un capítulo teotihuacano • **Manuel Alberto Morales Damián**: Tejedoras y madres: las mujeres en el Códice Madrid • **Paulina Numhauser**: Cuando las vendedoras de coca de Potosí fueron las protagonistas de la historia • **Patricia Ochoa Castillo**: El tlacuache, su simbología y la antigüedad del mito • **Carolina Orsini**: La botella Balzarotti y la danza de los guerreros moche: breve ensayo iconográfico en honor de Victòria Solanilla • **José Luis Pano Gracia**: La cerámica ecuatoriana del periodo Formativo. Las culturas Valdivia, Machalilla y Chorrera • **Sarai Ramos Muñoz**: Las huacas moches y sus relieves pintados • **Geydy Rodríguez Wood**: Estudio iconográfico y simbólico de objetos del Área Intermedia. Piezas del anexo de Montcada i Reixac del MUEC-Barcelona • **Roberto Romero Sandoval**: *Wahl*. El abanico en la cultura Maya • **Karim Ruiz Rosell**: Las lechuzas en la iconografía Mochica Medio de San José de Moro: el Sacerdote Lechuza • **Marisa Sánchez David**: Mujeres medicina, las mujeres sabias en el mundo precolombino • **Nathalie Santisteban-D.**: Los bordados de la indumentaria indígena tradicional andina de Canchis • **Mónica Solórzano Gonzales**: Tejedores especializados de los Andes del sur del Perú durante el periodo colonial temprano. Los Collaguas de Arequipa y los Lupaca del Altiplano • **Teresa Toca**: Conservación y restauración de tejidos precolombinos • **Cristina Vidal Lorenzo y Esther Parpal Cabanes**: El simbolismo en los vestidos de las reinas mayas durante el periodo Clásico. El caso de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal • **Annabel Villalonga**: De enredos, tocados y telas: apuntes de litoescultura antropomorfa teotihuacana bajo la óptica de su indumentaria

Ilustración de portada: Fragmento de taparrabos. Perú, Costa Central, Chancay, 1000–1470. Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.



Tejiendo imágenes

Homenaje a Victòria Solanilla Demestre

Editoras:

Catalina Simmonds Caldas

y

Marina Valls i García

Miembros del Grup d'Estudis Precolombins



Zea Books
Lincoln, Nebraska
2023

Todas las contribuciones tienen el copyright © 2023
de sus respectivos autores.

ISBN 978-1-60962-290-9 el libro impreso
ISBN 978-1-60962-291-6 el ebook
doi del libro: 10.32873/unl.dc.zea.1344

Publicadas por las Bibliotecas de
la Universidad de Nebraska–Lincoln

Edición electrónica (pdf) disponible en línea en
<https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/>

Edición impresa disponible en
<http://www.lulu.com/spotlight/unllib>

University of Nebraska-Lincoln no discrimina
sobre la base de ningún estatus personal.

Véase <https://www.unl.edu/equity/notice-nondiscrimination>

SUMARIO

Miquel-Àngel Sànchez i Ferriz

El porqué de este homenaje a la Dra. Victòria Solanilla Demestre 7

Catalina Simmonds Caldas

Un pensamiento sin fronteras 9

Luz Adriana Alzate Gallego

«A lomo de piedra»: rescatando una gran colección lítica 14

Denise Y. Arnold

Los textiles andinos teñidos por amarras, el motivo del punto en el rombo
y su patrón de difusión: felinos, serpientes y el cultivo del maíz en un
mundo en transformación 24

Luz Helena Ballestas Rincón

La diferencia entre ver y observar. La síntesis en la expresión gráfica precolombina. . . 41

Isabel Bargalló y Montserrat Bargalló

Moctezuma entre bambalinas 53

Alexander Brust, Manuela Fischer y Adriana Muñoz

Las complejidades de las colecciones históricas de Latinoamérica en los museos
europeos: casos de colecciones controvertidas y su seguimiento 62

Montserrat Camacho Ángeles

La plástica mesoamericana 76

Uwe Carlson

La imagen divina híbrida en las antiguas culturas del Perú y su iconografía 83

Elisa Cont

La representación de la llama en la iconografía Tiwanaku: nexos con el culto
a la fertilidad 101

Beatriz Devia y Marianne Cardale de Schrimpf

Tradición milenaria de los textiles del norte de Colombia. Enfoque pluridisciplinario. 109

Davide Domenici

Objetos americanos en el *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche* del cardenal Flavio I Chigi (1631-1693) 118

Élodie Dupey García

Texohtli, el azul maya en la cultura náhuatl prehispánica: Su identificación y simbolismo a partir de la *Historia universal* de Sahagún 126

Danielle Dupiech Cavaleri y Leydi Dorantes

El despertar de las nuevas generaciones de bordadoras mayas de la península de Yucatán 137

Mary Frame

Ychsma brocades from the vicinity of Lima in the time of the Incas. 145

János Gyarmati

La colección arqueológica costarricense de Karl Wahle, cónsul honorario de la Monarquía Austrohúngara. Renacimiento de una colección olvidada 155

Chantal Huckert

Iconografías asociadas al mono araña en las Culturas del Centro de Veracruz 162

Ana María Llamazares

Seres multidimensionales en el arte precolombino de América del Sur. Una comparación simbólica 174

Pascal Mongne

El museo desaparecido. Las colecciones del Museo Frissell de Arte Zapoteca de Mitla (Oaxaca, México). 186

Julia Montoya

La relevancia de Chich'en dentro del contexto regional de Cobán, Alta Verapaz 198

Natalia Moragas Segura

Tejiendo historias, construyendo vidas: un capítulo teotihuacano 210

Manuel Alberto Morales Damián

Tejedoras y madres: las mujeres en el Códice Madrid. 218

Paulina Numhauser

Cuando las vendedoras de coca de Potosí fueron las protagonistas de la historia . . . 230

Patricia Ochoa Castillo

El tlacuache, su simbología y la antigüedad del mito 238

Carolina Orsini

La botella Balzarotti y la danza de los guerreros moche: breve ensayo iconográfico
en honor de Victòria Solanilla 245

José Luis Pano Gracia

La cerámica ecuatoriana del periodo Formativo. Las culturas Valdivia, Machalilla
y Chorrera 256

Sarai Ramos Muñoz

Las huacas moches y sus relieves pintados 265

Geydy Rodríguez Wood

Estudio iconográfico y simbólico de objetos del Área Intermedia. Piezas del anexo
de Montcada i Reixac del MUEC-Barcelona 294

Roberto Romero Sandoval

Wahl. El abanico en la cultura Maya 308

Karim Ruiz Rosell

Las lechuzas en la iconografía Mochica Medio de San José de Moro: el Sacerdote
Lechuza. 325

Marisa Sánchez David

Mujeres medicina, las mujeres sabias en el mundo precolombino 336

Nathalie Santisteban-D.

Los bordados de la indumentaria indígena tradicional andina de Canchis. 346

Mónica Solórzano Gonzales

Tejedores especializados de los Andes del sur del Perú durante el periodo colonial
temprano. Los Collaguas de Arequipa y los Lupaca del Altiplano 359

Teresa Toca

Conservación y restauración de tejidos precolombinos 367

Cristina Vidal Lorenzo y Esther Parpal Cabanes

El simbolismo en los vestidos de las reinas mayas durante el período Clásico.

El caso de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal. 375

Annabel Villalonga

De enredos, tocados y telas: apuntes de litoescultura antropomorfa teotihuacana

bajo la óptica de su indumentaria. 387



El porqué de este homenaje a la Dra. Victòria Solanilla Demestre

Miquel-Àngel Sànchez i Ferriz¹

¿Cuál es el motivo de este libro? Ciertamente bien merece una explicación, largamente vivida y madurada, la motivación de este libro de homenaje.

Según práctica consuetudinaria e inveterada, en la Universidad, cuando uno de sus miembros se jubila, sus propios compañeros de Departamento le suelen organizar un homenaje académico junto con los colegas de otras universidades. Victòria nunca quiso que le organizarasen uno; de la misma manera que tampoco quiso concurrir a ningún concurso de méritos o procedimiento similar mediante el cual personas que no la conocían acreditaran sus aptitudes en Madrid por la vía administrativa. Daba más valor al reconocimiento de sus pares; y, sobre todo, de sus alumnos. Sin embargo, vistos ahora los acontecimientos con una distancia de dos años, uno puede llegar a pensar que, o bien la Universidad le había adivinado el pensamiento, o, sin bromas y dicho de una manera más realista, se dieron un cúmulo de infelices circunstancias que concurrieron en que ese homenaje académico al uso no le fuese rendido.

Ella nunca se jubiló, es cierto; la jubilaron, repite siempre. Pero, consciente de que sus doctorandas todavía la necesitaban, optó al emeritazgo. No es baldío saber que esta condición se ha visto muy mermada en Cataluña estos últimos años², pues —por necesidades presupuestarias de las que en general no adolecen las universidades españolas—, las universidades catalanas se han visto obligadas a reducir drásticamente el número de sus eméritos³, y en la práctica

a prescindir casi por completo de sus servicios, al mantenerlos en ejercicio tan sólo por tres años. Y, si desean continuar, los aparcen luego en el limbo jurídico de la honorificencia: los «promocionan» a profesores honoríficos, es decir, sin derecho a despacho ni tan solo a la simbólica retribución del emeritazgo⁴.

Si bien la condición de emérita no se pierde nunca⁵, su ejercicio efectivo se vio reducido en su caso a tres años —en su universidad, la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)—, por acortamiento *in itinere* de lo que inicialmente debía ser un período de cinco años. Cinco años de profesora emérita para premiar una trayectoria de cuarenta y cinco años al servicio principalmente de la docencia en el Departamento de Arte (y más recientemente de Arte y Musicología), pero también de la investigación, de la transferencia de conocimientos y de la gestión académica, no sólo en el seno del Departamento (como coordinadora de titulación, como directora durante dos mandatos y como secretaria académica), sino también en el de la Facultad (como vicedecana de Ordenación Académica), que ilustran su espíritu combativo que no ha rehuído nunca las dificultades. Pues, aun así, ella se propuso candidata para pasar a la condición de profesora honoraria: a fin de afirmar el Grup d'Estudis Precolombins (GEP) —el grupo de investigación que había fundado en 2004, de cuya extinción administrativa pocos meses antes el director ni siquiera se molestó en avisarla—; a fin de que sus estudiantes pudiesen abrirse nuevos caminos y conocer otras realidades; y

1. Antiguo funcionario de las Comunidades Europeas (luego Comunidad Europea y por último Unión Europea); antes y después, docente de francés en institutos de enseñanza media; y, a partir de la jubilación, miembro de la Societat Catalana de Terminologia (donde ha desempeñado i.a. la función de vocal de publicaciones). A lo largo de todo este trayecto, cónyuge, consorte y compañero de fatigas de la homenajeada, así como padre de sus hijos y abuelo de sus nietos.
2. La excesiva aportación fiscal a que se ve sometida Cataluña en el conjunto del estado español no es ajena a ello. Disculpen el excursus, pero me interesa hacer notar cómo cuestiones aparentemente fortuitas tienen una incidencia real en la vida de los ciudadanos mucho mayor de lo que podría pensarse a simple vista.
3. No llegaban a cincuenta los eméritos de la UAB del curso académico 2018/2019, al inicio del emeritazgo de la Dra. Solanilla.
4. De apenas cien euros brutos al mes entre el 2018/2019 y el 2020/2021.
5. Según comentaba el director del Departamento en la reunión mencionada más adelante.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1400

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsd>

también a fin de dar oportunidades y motivaciones para presentarse a congresos y publicar.

Pero, ¿qué ocurrió hace dos años? Ocurrió que un novel director del Departamento, en una reunión celebrada virtualmente a causa de la covid imperante —una reunión maratónica de más de cuatro horas, en que el director relegó para el final la votación de la propuesta de pase a profesora honoraria de la Dra. Victòria Solanilla, profesora emérita (cuando en teoría debería haber programado una reunión con tal propuesta como único punto del orden del día)—, sorprendió a propios y extraños argumentando que disponía de imperiosas razones en las que se sustentaba para recomendar que el Departamento no avalase el paso de la Dra. Solanilla a profesora honoraria, pese a la amistad que decía profesarle. Sus poderosas razones fueron las siguientes: i) decirle a ella, directora del proyecto *Corpus Antiquitatum Americanensium* de la Unión Académica Internacional <http://www.unionacademique.org/en/projects/23/corpus-antiquitatum-americanensium>, que su programa académico para los dos cursos siguientes no era adecuado, por no disponer de ningún proyecto estatal; ii) plantearle la imperiosa necesidad de espacio para despachos que aquejaba al Departamento (pese al descenso de la matrícula); iii) argüirle la imposibilidad presupuestaria para el Departamento de asumir el coste de trescientos euros del seguro anual de la profesora (¡que ella misma se ofreció a costear los dos años!); y iv) presionarla con la moralizadora consideración de que «es conveniente que las personas sepamos dejar paso a quienes nos vienen a continuación». Por todo ello, resumía, se veía en la obligación de no atender la solicitud de la Dra. Solanilla de pasar a la condición de profesora honoraria, motivo por el cual recomendaba votar en contra de su solicitud. Anecdótico o no, la decisión se tomó por un voto de diferencia (once a favor y doce en contra), con dos votos anulados por llegar fuera de plazo y tres abstenciones. Por eso he hablado al principio de «cúmulo de infelices circunstancias». Pero hay más.

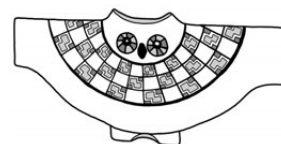
Si, a mi modo de ver, es grave que un director de Departamento pueda valerse de su poder de influencia sobre un profesorado asociado recién contratado para el curso siguiente, forzando así a su conveniencia una votación en la que intervino más allá de lo razonable, considero mucho más grave que toda una UAB no activase de forma adecuada los mecanismos de los que un organismo público de estas características dispone para reconducir la situación a los necesarios cauces de razonabilidad; que su servicio jurídico cerrase los ojos al cúmulo de indicios que apuntaban a una actuación irregular en las formas, y bendijese la estrictamente literal legalidad de la dudosa actuación de un director que había tenido un día para olvidar, me parece más bien un fallo decepcionante de la red de seguridad del

equipo rector de la UAB, fallo decepcionante que como ciudadano creo que se presta a reflexión. Cualquiera puede tener un día una actuación desastrosa, incluso un director novel de departamento no tan novel. Una institución pública no creo que debiera permitírselo.

Así las cosas, razones prácticas desaconsejaban un recurso en toda regla por la vía administrativa, cuya resolución hubiera durado no menos de dos años —ya que al parecer no hay precedentes de contenciosos semejantes, lo cual me reafirma en mi convicción de que estaríamos ante un caso único de llamémoslo «despropósito institucional»—, y en cambio me llevaron al convencimiento de que, en una época en que se está despertando cada vez más el sentimiento de participación ciudadana, una iniciativa de la familia podía despertar las simpatías de sus colegas, a una buena parte de los cuales conozco personalmente. Esa es la explicación más plausible que se me ocurre ahora a posteriori, si intento racionalizarla. Otra explicación no menos plausible es que a mi me dolió que a ella le doliese tanto aquel pago con el que la UAB le retribuía sus más de cuarenta años de dedicación a la Institución.

Agradezco a mis hijos, Sergi, Laia y Bàrbara, su apoyo, y a Cata Simmonds Caldas —antigua doctoranda suya y actual miembro del GEP— su visión de conjunto de la situación y su ayuda en la organización y seguimiento de este laborioso homenaje. Y, en cualquier caso, a todos Ustedes, en nombre de la familia, ¡muchísimas gracias por su participación en él!

En mi nombre y en el de mi familia, ¡reciban un cordial abrazo!



Un pensamiento sin fronteras

Catalina Simmonds Caldas

Doctora por la Universitat Autònoma de Barcelona y miembro del CEP/GEP

Reconocer en la formación de la (nuestra) identidad los aportes que las imágenes visuales han conferido a los distintos soportes mentales, es reconocer en este proceso el que en las lecturas que sobre las imágenes visuales se haga, las líneas conceptuales aprehendidas no son solo mecanismos y métodos, son también estructuras identitarias. La descripción de la significativa trayectoria académica que hacemos hoy, en este homenaje a la Dra. Solanilla, estaría incompleta en gran medida si no nos detenemos en que su aporte es ante todo una construcción humanística, y esta se traduce en un ir más allá de las fronteras tajantes que las diferencias entre el hacer científico y el hacer cotidiano escriben en los tiempos actuales.

Al contraponer la realidad social a la realidad académica, surge, en general, un encuentro en el que las diferencias alcanzan las voces del silencio y en el que los ecos de las definiciones se vuelven inalcanzables para lo cotidiano, lo coloquial, lo común. La informalidad de los gestos no tiene cabida en lo formal, ni tampoco en las dudas que la teoría impone y, puesto que en sus dictámenes la realidad académica evita abrazar la mirada del que observa sin mucho saber, la realidad social deja de buscar la realidad académica.

Mundos opuestos y universos lejanos, faltos de diálogo y sin intereses que compartir, construyen fronteras constantes y presenciales, a ambos lados de cuyos límites se instalan entonces maneras de entender el mundo que no se hablan y seres que no se encuentran; sin embargo, a esta incomunicación en ocasiones se le entrecruzan las trochas que circundan los paisajes de las sociedades, cuando estas hacen referencia al arte.

Hoy homenajeamos a una excepcional caminante de esos senderos. Su tesón y empeño no solo ha permitido el que se construyan puentes que aseguraran la función de las trochas, sino que ha motivado el que el desinterés por lo ajeno dejara de perpetuarse. Como profesora ha hecho

asequibles los conceptos de la antigüedad y de lo prehistórico, dotando a sus alumnos del gesto académico en el que las obras y los objetos se hacían habituales y no ajenos.

«El jaguar: l'ànima i el seu simbolisme»
Victòria Solanilla (Universitat Autònoma de Barcelona).
Conferencista

Curso: «Animals mítics i animals vius d'Amèrica»
Victòria Solanilla (UAB). Coordinadora
Centre d'Estudis Precolombins. Zoo de Barcelona
Barcelona, 6 de mayo de 2004

Diploma de Postgrado «Mundo Precolombino»
Centre d'Estudis Precolombins (CEP)
Victòria Solanilla Demestre (UAB).
Directora / Coordinadora / Profesora
Universitat Autònoma de Barcelona
Barcelona, 2007

En su hacer arqueológico y de historiadora del arte, ha inducido a que cambiase la mirada sobre los restos, vestigios y huellas materiales e inmateriales enraizados en las culturas, motivando a que esta mirada cincelara por todas sus facetas estas huellas del tiempo. Pensar y cuestionar los planos y los ángulos que consolidan las sociedades, o enfilarse entre las ranuras de los oficios sagrados, adquiriría en sus enseñanzas la verticalidad necesaria para entretejer lo aprehendido. El uso certero de estas urdimbres se hizo visible en sus jornadas internacionales sobre textiles precolombinos, en las que se relacionaron los hilos de las hipótesis y convencimientos que surgen del pensamiento etnográfico, de la disciplina arqueológica, de la línea museística, de los saberes técnicos, del espacio museístico y de la reflexión que promueve la historia del arte.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1401

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmonds Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvdsd>

«I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos»

Victòria Solanilla Demestre (UAB). Coordinadora
Institut Català de Cooperació Iberoamericana
Barcelona, 1999

•

Introducció

«Actas: I Jornada Internacional sobre Textiles
Precolombinos»

Victòria Solanilla Demestre (UAB). Autora
Institut Català de Cooperació Iberoamericana
Barcelona, 1999

•

«Textiles andinos en los dibujos de la *Nueva Coronica* y
los documentos Miccinelli»

Victòria Solanilla Demestre (UAB). Ponente
«¡Arriba el Telón! Nuevas representaciones de
la América Virreinal»
Foro del Museo de América. Museo de América.
Madrid, 11 de abril de 2019

•

Miembro y en innumerables ocasiones directora de varias or-
ganizaciones e instituciones, se ha implicado en la elabora-
ción grupal de proyectos y contenidos, contribuyendo así a
la articulación de argumentos y a la ramificación de los ob-
jetivos alcanzados.

Actas: Arte y arqueología en Teotihuacan: Nuevos trabajos

Victòria Solanilla Demestre (UAB). Coordinadora
Centre d'Estudis Precolombins
Barcelona, 2008

•

L'art precolombí a Catalunya

Conferencia de inauguración del curso académico
de la Societat Catalana d'Estudis Històrics (SCEH),
filial de l'Institut d'Estudis Catalans adscrita a la Secció
Històrico-Arqueològica,
a cargo de Victòria Solanilla (UAB), profesora emèrita
del Departament d'Art i Musicologia de la UAB
y miembro de la SCEH.
Barcelona, 3 de noviembre de 2021

•

Corpus Antiquitatum Americanensium (CAA)

Proyecto número 20 de la Union Académique
Internationale

<http://www.unionacademique.org/en/projects/23/corpus>

Victòria Solanilla Demestre (UAB).
Directora desde Barcelona, 2012

•

Textiles Precolombinos de Cracovia. Pologne II.

Victòria Solanilla Demestre (UAB). Autora
Corpus Antiquitatum Americanensium.
Union Académique Internationale (UAI)
Cracovia, 2000

•

A través de su autoría, las colecciones públicas y privadas
por ella publicadas, tanto de textiles como de otros mate-
riales, son descritas de forma detallada y rigurosa como
un todo; al mismo esas descripciones destacan, en las pie-
zas que conforman la colección en sí misma, sus particu-
laridades y similitudes estéticas, cronológicas y concep-
tuales. Para crear así otra narrativa de estudio: la narrativa
del objeto.

Catàleg del Museu Balaguer

Victòria Solanilla (UAB). Autora
«Col·lecció Pre-Colombina», nº 3

Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura
Barcelona, 1988

•

«Colecciones mayas públicas y privadas en Cataluña»

Victòria Solanilla Demestre (UAB).

Autora del artículo, publicado en:

Religión y sociedad en el área maya

Sociedad Española de Estudios Mayas (S.E.E.M.)

Universidad Complutense Madrid

Madrid, 1995

Como editora, ha publicado y coordinado el trabajo de
instituciones e investigadores, así como el trabajo de sus
propios temas de conocimiento e interés; conservando y
haciendo difusión de los saberes en relación a diferen-
tes disciplinas que consolidan y reconocen el mundo
precolombino.

Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles

Precolombinos

Victòria Solanilla Demestre (UAB). Editora
Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Art.
Institut Català de Cooperació Iberoamericana
Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura
«Col·lecció Amer i Cat», nº 1
Barcelona, 2000

•

Como pedagoga, se ha implicado en las narrativas de cuen-
tos y guías para un público infantil que busca ser sorpren-
dido por la magia de las palabras, las formas geométricas
y lo desconocido. En este paisaje construido por imágenes
y letras, se ha implicado con afán en hacer resaltar –a aque-
llos niños y niñas que provienen de otras culturas,– la ri-
queza de sus identidades; como también ha cuidado en no
dejar que las jóvenes generaciones pasen cerca de ruinas,
circuitos turísticos, museos y tiempos pasados, sin preocu-
parse por escuchar sus historias.

Viatge a l'Egipte

Victòria Solanilla Demestre (UAB). Autora
Barcelona: Editorial Onda, 1988

•

Cultures Pre-colombines. Mesoamèrica
(cuadernos de trabajo para E.G.B., F.P. i B.U.P.)
Victòria Solanilla (UAB) y Ramon Pelegrí
(investigador independiente). Coautores
«Dossiers CIDOB-ROSA SENSAT»
Barcelona, 1986

Sobre su participación en numerosos congresos, simposios y jornadas, así como en diversas y entrevistas, y sobre el tiempo que ha dedicado a también fundamentar estos actos, es necesario mencionar que ha hecho un trabajo de artesana; y en este hacer tradicional, en el que la paciencia y la práctica conllevan al humanismo, resaltar la formidable labor de haber constituido dos grupos de estudio en torno al mundo precolombino: el Centre d'Estudis Precolombins (CEP) que surgiría en un primer momento y el actual Grup d'Estudis Precolombins (GEP); agrupaciones ambas que, junto con su Biblioteca y Fondo Documental, aportaron y apoyaron de manera significativa la labor del Departament d'Art de la Facultat de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona en su misión de docencia e investigación.

Su papel como gestora no solo en el seno del Departament d'Art –en el que ejerció como coordinadora de titulación, directora durante dos mandatos y secretaria académica– sino también en la Facultat de Lletres, como vicedecana de ordenación académica, lo asumió yendo más allá de los términos estrictamente académicos, proponiendo espacios dispuestos al diálogo en los que se propiciara el encuentro de las distintas formaciones académicas.

Es así que construir con ahínco las páginas y los capítulos del concepto «mundo precolombino» e insertarlos en el tejido universitario como un campo del conocimiento, ilustran su espíritu innovador y audaz, así como su firme convicción del necesario aporte de este mundo precolombino como área de estudio, para y en la construcción de las Ciencias Sociales. Convicción que siempre ha mantenido a pesar de las dificultades y a través de la cual continúa abriendo caminos para todos los que creemos en esa territorialidad americana.

Centre d'Estudis Precolombins (CEP).
Victòria Solanilla (UAB). Fundadora y directora)
Intereses:

- *Docència, investigació i difusió sobre el món precolombí.*
- *Cooperació al desenvolupament i al foment del progrés social i cultural a partir de l'estudi i l'aplicació de programes d'interès en aquest àmbit, tant a nivell nacional com internacional.*
- *Investigació, foment i difusió del patrimoni cultural, artístic, històric i arqueològic del món prehistòric.*
Barcelona, 2007

El vínculo con la divulgación científica se puede también leer en los recorridos curatoriales de las exposiciones que ha concebido y narrado a través de los espacios museológicos y de las páginas de sus catálogos correspondientes. En este hacer, la museología y la museografía, con las que se referencian los datos sobre los usos cotidianos o sagrados de las piezas, están siempre permeadas por su formación como arqueóloga, y permiten así que los escenarios mentales y físicos contenidos en vitrinas y soportes vehiculen la impronta, más que de unos datos técnicos, de una reflexión.

«Arte funerario precolombino: la pasión de Tórtola Valencia».

Victòria Solanilla (UAB). Curaduría
Exposición del Museu Egipci de Barcelona.
Fundació Arqueològica Clos
Barcelona, diciembre de 2009 - mayo de 2010

«Introducción a Amerindia», en
Arte funerario precolombino: la pasión de Tórtola Valencia,
catálogo de la exposición
Victòria Solanilla (UAB). Autora
Museu Egipci de Barcelona. Fundació Arqueològica Clos
Barcelona, diciembre de 2009 - mayo de 2010

«Catálogo de obras»
Catalogación de las obras expuestas en la exposición
«Arte funerario precolombino: la pasión de Tórtola Valencia»
Victòria Solanilla (UAB) y Gloria Puigmal (CEP)
Compiladoras
Museu Egipci de Barcelona. Fundació Arqueològica Clos
Barcelona, diciembre de 2009 - mayo de 2010

Este enfoque reflexivo ha permanecido a través de artículos, conferencias, publicaciones y ponencias que ha realizado al adentrarse en el análisis de textiles o cerámicas, así como al explicar e interpretar arquitecturas, pinturas murales, símbolos, esculturas, objetos líticos, glifos, relieves, horizontes temporales y/o funciones. Pero es en la convergencia de las iconografías donde encontramos su principal aporte: el plantear una línea de pensamiento cuyo contorno retoma lo que entendemos por sociedades e individuos en tiempos prehispánicos y coloniales, para encontrar en ellos la esencia del arte (el arte) precolombino.

Arte Precolombino
(Colección arqueológica Duran Vall-Llosera)
Victòria Solanilla Demestre (UAB). Autora
Martín Editor.
Barcelona, 1990

•
L'art precolombí a les col·leccions públiques i privades de Catalunya

Victòria Solanilla (UAB). Autora
«8ª Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus»
Saló d'Or del Palau Maricel.
Sitges, 18 de octubre de 2019

•
Basada en el humanismo, esta línea de pensamiento estructura y escribe paralela, pero también de manera transversal, descripciones y análisis visuales de numerosas ideas y sentires que motivaron creencias religiosas, económicas, políticas, artísticas y sociales a lo largo de las territorialidades americanas; de tal forma que, especificidades de sociedades distantes en su cronología y en su geografía, como son la ancestralidad, la cosmología, la tradición, la dualidad, los rangos y la ritualidad, se hallan y se encuentran sin límites y sin rechazos. Esta línea de pensamiento propicia entonces el que la descripción visual de numerosas ideas y sentires compare, superponga o yuxtaponga similitudes iconográficas. Y, puesto que se trata de un ejercicio creativo, la realidad social y la realidad académica quiebran sus distancias.

Animales míticos de Amerindia

Victòria Solanilla (UAB). Conferencista
«Chamanes y Espíritus. Tesoros del Museo del Jade de Costa Rica»

Exposición temporal. Museo Arqueológico de Catalunya
Barcelona, 2018

•
«Signos comunes en los textiles Andinos y los Mesoamericanos»

Victòria Solanilla (UAB). Autora
doi 10.32873/unl.dc.zea.1213
Jornadas de Textiles PreColombinos VIII
(Musées Royaux d'Art et d'Histoire)
Bruselas, 2019
University of Nebraska Digital Commons
Lincoln, 2020

•
Queda todo un futuro para continuar en este presente moderno y cambiante, en el que las nuevas tecnologías abren constantemente portales informativos y múltiples posibilidades de contactar con casi todos los rincones del mundo. Considerando entonces que es en este horizonte en el que se ve inmerso el individuo y también su contexto en búsqueda de identidad y de pertenencia, el conformar una cultura propia es un cometido individual que puede perderse en el eco de las muchas oportunidades. Abocadas a buscar las raíces de sus hechos y de sus significados, las palabras y las terminologías en la actualidad se agrupan en tantas finalidades conceptuales que, al final del tiempo que

hemos requerido para buscar relatos con los cuales identificarnos, dejamos de hacerlo.

Es así que la complejidad y la riqueza de lo propio, compuesto de diversidad y de pluralidad, puede extraviar su finalidad de ser una expresión de sí mismo, pudiendo llegar a ser parte de un todo, sin apenas abarcar. Hoy homenajeamos a una excepcional caminante pero también a una excepcional maestra, que se ha tomado el tiempo con sus alumnos para escucharlos, para guiarlos, y para otorgarles, ante una representación visual, el silencio necesario para propiciar el pensar y el entender la imagen por sí mismos, antes de que esta se convierta en definición.

«L'abans i l'ara de l'Art Precolombí»

Victòria Solanilla (UAB). Profesora
Màster en Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic
Departament d'Art i Musicologia. UAB
Curso 2015 / 2016
Bellaterra

•
En este proceso, la experiencia que antecede a la narración intelectual, y que cimenta con ella las etapas del aprendizaje, permite que el discurso de las imágenes visuales formule contextos para la identidad, al tiempo que se hacen partícipes de lo identitario aquellos modos de vida en los que el arte es creado para los dioses, en que se hacen sacrificios en rituales propiciatorios, en que el vuelo chamánico se expresa en la orfebrería y en que el mundo contiene un abajo, el *Uku pacha*, y un inframundo. Entonces, el territorio que concierne al individuo partícipe de un grupo social deja de ser una geografía y deviene territorialidad.

«Ceràmiques dels déus. Col·lecció Ignacio de Lassaletta - Ceràmica precolombina»

Victòria Solanilla e Ignacio de Lassaletta. Comisarios
Exposición: del 23 de noviembre de 2006
al 14 de enero de 2007,
Centre Cultural de Caixa Girona
Fundació Caixa de Girona
Girona, 2006

•
Ceràmiques dels déus. Catálogo

Victòria Solanilla e Ignacio de Lassaletta. Coautores
Fundació Caixa de Girona.
Girona, 2006

•
Es necesario concluir entonces que hoy homenajeamos a una excepcional caminante, que ha sabido elaborar una forma de pensamiento académico y social en la que no hay fronteras y en la que se postula constantemente una línea que va más allá de la sola descripción que dibuja contornos cerrados.

«Congreso internacional sobre iconografía
precolombina (CIIP)»

Victòria Solanilla (profesora emérita de la UAB)
Coordinadora

Grup d'Estudis Precolombins (GEP)
Museu de Cultures del Món / Institut d'Estudis Catalans
Barcelona, 15-17 de mayo de 2019

*En nom de tots els qui vam formar part
d'aquesta Escola sota el teu guiatge,
gràcies, Victòria per fer-nos pensar
que a cada fragment visual pot raure
l'essència d'un altre univers social.*

C. Simmonds Caldas
Cali, Valle del Cauca, agosto de 2022

•

*Congreso internacional sobre iconografía Precolombina,
Barcelona 2019. Actas*

Victòria Solanilla, profesora emérita de la UAB.
Editora / Introducción

University of Nebraska Digital Commons
Lincoln, 2020



«A lomo de piedra»: rescatando una gran colección lítica

Luz Adriana Alzate Gallego*

«Quien carece de antiguo, carece de nuevo»
(Proverbio árabe).

Resumen

Se investiga para la gente y se divulga el patrimonio para crear nuevas alternativas de aprendizaje pensando en que nuestro pasado es colectivo y es el pilar sobre el que se edifica siempre el futuro de una sociedad.

Las colecciones museográficas en general y en este caso puntual, las colecciones arqueológicas cumplen una función social en la construcción de futuro y se fundamentan en toda la cultura material que pervive como legado de quienes cimentaron lo que nos define como sociedad.

El presente ensayo expone brevemente un trabajo realizado con una colección lítica, cuyo objetivo fue plantear estrategias de selección y mantenimiento de esta cultura material para ponerla al servicio de investigadores y público en general sin pasar necesariamente por la manipulación directa de las piezas.

Gran parte de la colección lítica proviene de sitios arqueológicos saqueados (guaquería), de donaciones particulares, de otras colecciones privadas y en última instancia por compra a particulares evitando así que se perdieran en el mundo ambiguo de los coleccionistas.

Se proponen alternativas para sacar la colección lítica del anonimato y ponerla en valor documentándola arqueológica e históricamente con el fin de re-contextualizar y re-valorar culturalmente estas piezas que fueron parte importante de sociedades precolombinas abarcando periodos que van desde los primeros pobladores de los Andes colombianos hasta la época de la colonia española.

Abstract

Research is carried out for the people and heritage is disseminated to create new learning alternatives, bearing in mind that our past is collective and is the pillar on which the future of a society is always built.

Museographic collections in general, and in this specific case archaeological collections, fulfill a social function in the construction of the future and are based on all the material culture that survives as a legacy of those who laid the foundations of what defines us as a society.

This essay briefly exposes a work carried out with a lithic collection, the aim of which was to propose strategies for the selection and maintenance of this material culture in order to make it available to researchers and the general public without necessarily involving the direct manipulation of the pieces.

A large part of the lithic collection comes from looted archaeological sites (guaquería), from private donations, from other private collections and, ultimately, by purchase from private individuals, thus preventing them from being lost in the ambiguous world of collectors.

Alternatives are proposed to bring the lithic collection out of anonymity and to put it in value by archeologically and historically documenting it in order to re-contextualize and culturally re-value these pieces that were an important part of pre-Columbian societies, covering periods ranging from the first settlers of the Colombian Andes to the time of the Spanish colony.

* Antropóloga de la Universidad de Antioquia de Medellín (Colombia). DEA en Arqueología Antigua y Medieval de la Universidad Autónoma de Barcelona. Doctorada en Arqueología por la Universidad de Barcelona (España).

1. Introducción

Este ensayo es una breve reseña de un trabajo más amplio titulado *Criterios de Selección y Mantenimiento de la Colección Lítica del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia* realizado en 1998, el cual se presentó como trabajo de grado para optar al título en Antropología Social y Cultural por la misma universidad. Es un estudio de caso que se enmarca en el tema de las colecciones museográficas y puntualmente en una colección de líticos cuyas piezas proceden en su mayoría de contextos arqueológicos afectados por el saqueo que realizan algunos furtivos con fines de lucro. La propuesta de trabajo ha servido de referente para la recuperación y documentación de otras piezas arqueológicas elaboradas en piedra y en otros materiales, sirviendo de apoyo a investigadores, docentes, museógrafos y a la comunidad académica en general. Pese a ser un trabajo regional y sin publicar, ha sido ampliamente consultado por investigadores del entorno y se espera que las nuevas tecnologías lo puedan llevar a lugares más lejanos.

Durante el estudio de la colección lítica se hizo una revisión en cuanto al rol de los museos frente a los proyectos arqueológicos, la importancia de los restauradores *in situ*, la conservación en los museos, la creación de museos locales y la relación entre artefacto lítico, patrimonio cultural e identidad.

En la década de los años 90 en Colombia se contaba con una legislación ambigua en cuanto a la protección del patrimonio arqueológico. El concepto de *Museo de Sitio* o *Museo Local* avanzaba lentamente y como siempre, los medios económicos y logísticos eran exigüos para hacer frente al volumen de piezas urgidas de ser intervenidas desde la conservación, protección y divulgación.

Para 1997 el Museo Universitario contaba con más de 1.700 piezas líticas. Preliminarmente se identificó dos macrogrupos: líticos pulidos y líticos tallados; a partir de allí se pensó en una metodología que pudiese abarcarlos para su puesta en valor¹. Ante el volumen de materiales arqueológicos, este museo, al igual que otros, enfrenta el constante reto de buscar estrategias para documentar, tutelar y almacenar cultura material representada en objetos de cerámica, líticos, textiles, material óseo y diferentes expresiones artísticas y etnográficas. En esa búsqueda, se exploró puntos de vista de investigadores que, preocupados, criticaban las colecciones museográficas como objetos que llenaban los depósitos y las estanterías, considerando que no deberían ser elementos exóticos que solo sacian la curiosidad de algunos visitantes (Sullivan 1992; Sonderman 1996; Hooper-Greenhill 1998). El Museo Universitario no ha sido ajeno a esta situación y por ello se le planteó una propuesta en torno a los criterios de selección, clasificación,

manipulación, mantenimiento y divulgación de los líticos, a fin de darles la oportunidad de contar su propio relato y a la vez retroalimentarlos con contextos, fechaciones y otros datos científicos derivados de investigaciones de campo².

2. Metodológicamente

Para romper con el paradigma cuasi coleccionista en el que había tendencia a caer, metodológicamente se trabajó en la idea educativa y cultural que desarrollaban los museos y algunos arqueólogos décadas atrás en el contexto de la *Nueva Museología* y que posterior a este trabajo se fue documentando ampliamente en otros estudios de caso (Boguart 1983; García 1988; Alderoqui 1996; Sada 1998; Alonso 1999).

Dentro de la metodología empleada se evaluó el estado general de la colección y se estableció un plan de trabajo que consistió en limpieza, inventario, documentación gráfica, selección, descripción técnica y dibujo formal de los objetos. Después se escogieron algunas piezas que entrarían a formar parte de un catálogo propuesto en el marco de este trabajo. Como complemento metodológico, se visitó tres depósitos de museos para conocer las medidas de conservación y manipulación de sus colecciones líticas, además de unificar criterios empleados por ellos. Se visitó el depósito del Museo del Oro, el del Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge y el de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia, todos ellos ubicados en la ciudad de Bogotá.

Los museos visitados coincidían en hacer una separación o clasificación del material arqueológico con base en sus necesidades e intereses. Consideraban la manera como habían ingresando las piezas a través del tiempo, su procedencia y en algunos casos se clasificaban tipológicamente. Teniendo en cuenta los sitios arqueológicos, investigaban cambios culturales y explicaban procesos tecnológicos. Se marcaban con un número de ingreso en la colección, se organizaban por tipologías y se separaban en cajones.

Si el objetivo principal del museo era la divulgación del patrimonio histórico cultural, entonces el depósito se organizaba teniendo en cuenta la procedencia de las piezas, su forma de ingreso y otros datos primarios. En cambio, si el objetivo era formar colecciones de referencia, se organizaba por tipologías y otras categorías formales. La diferencia entre ambos depósitos es que uno de ellos tiene un carácter más académico y científico, puede negarse por completo a recibir piezas procedentes de saqueos o de excavaciones con deficiente registro arqueológico, y mucho menos procedentes de compra o donación. Por el contrario, los museos interesados en la divulgación del patrimonio

1. La cifra de líticos era mayor si se tenía en cuenta los grandes metates, morteros y manos de moler que no se censaron en este trabajo, ya que por su gran peso y volumen no se encontraban en las antiguas estanterías de madera donde se inició el trabajo.
2. Posterior a este trabajo, muchos investigadores publicaron variadas propuestas de trabajos arqueológicos relacionados con museos y la manera de integrar el patrimonio cultural en la vida actual de los ciudadanos. Hoy día gracias al auge de internet se puede acceder a una amplia bibliografía sobre la corriente de la *Nueva Museología*.

han iniciado sus colecciones con piezas de coleccionistas privados, donaciones, expropiaciones, compras, etc., y recientemente con piezas de excavaciones.

Algunos de los museos visitados tenían como mínimo un especialista en clasificación y tipología lítica, y a los estudiantes en prácticas se les preparaba con cursos intensivos en conservación y mantenimiento de objetos de interés cultural, o en tipologías formales de las piezas, así podían ir clasificando y explicando procesos culturales en conjunto con el resto del material excavado³. En el caso del Museo del Oro del Banco de la República, contaba en esos momentos con dos arqueólogos y algunos auxiliares que anotaban datos en las fichas de clasificación lítica y cerámica. De este museo resalta su trabajo en divulgación, que lo ha caracterizado desde que abrió sus puertas al país en 1939. Sus exposiciones se consideran excelentes; sus propuestas de divulgación, como cartillas, maletas didácticas, boletines científicos, plegables, etc., fueron estrategias para llevar el patrimonio al público en general y una inspiración para quienes nos iniciábamos como investigadores. Gracias a esta influencia, y siguiendo la línea de divulgación que el Museo Universitario había implementado en la década de los 90 (siglo xx), se propuso llegar a diferentes tipos de visitantes elaborando una cartilla dirigida a los más jóvenes, un catálogo de referencia dirigido a investigadores y estudiantes, y un plegable informativo gratis para los visitantes del museo.

16

Otra tarea que consumió mucha energía y tiempo a lo largo de este trabajo fue la sistematización de toda la información que iba surgiendo, a medida que se hacía el diagnóstico preliminar de la colección. Al limpiar y trasladar los líticos a su nueva estantería, se aprovechaba para pesarlos, medirlos, fotografiarlos e ingresar la información en una base de datos. Con la ayuda de un informático, se crearon campos basados en datos técnicos de cada lítico y tomando de modelo la habitual ficha de cartón de aquel entonces. Se ingresaron datos de 1.700 piezas, teniendo en cuenta el número de registro, procedencia, medidas básicas, entre otros rasgos formales. El criterio de búsqueda más frecuente fue la procedencia geográfica de las piezas. Con la base de datos se pretendía llegar a la consulta en línea con otros museos, poder conectar en red con otras colecciones de la región y del país, e intercambiar información de las piezas; pero quizás la propuesta era demasiado adelantada para la época, y por cuestiones logísticas y burocráticas la base de datos no se puso en marcha, sin embargo inspiró otros procesos museográficos.

3. Algunos criterios para el mantenimiento de la colección lítica

Todo material arqueológico, ya sea cerámico, óseo, lítico o textil, implica ser manipulado con especial cuidado,

porque se considera portador de información sensible contenida en sí mismo durante siglos hasta el día de hoy. Lo ideal es ponerlo en manos de un especialista que controle las condiciones ambientales del depósito; pero, si no es posible, se deben tomar ciertas precauciones.

Al material proveniente de excavaciones se le debe retirar el exceso de tierra delicadamente con una brocha o un cepillo de cerdas muy suaves que no altere las superficies de uso. Los líticos deben estar en un lugar fresco, con humedad controlada que no estimule microorganismos que los degraden con el tiempo. Controlar la intensidad de la luz para evitar decoloración, agrietamientos y fracturas. Ni los líticos, ni otro tipo de evidencias, se deben sumergir en agua con detergente común, pues pasado un tiempo algunas partículas generan microorganismos agresores. No se deben limpiar con aceites o sustancias que produzcan brillo; para esto, los restauradores y conservadores de patrimonio usan sustancias neutras y materiales desacidificados. Se debe impedir el roce entre líticos, para evitar cambios en las superficies de uso, y debe ser una medida tomada desde el momento en que se levantan los líticos en las excavaciones. Si las piezas provienen de colecciones privadas, es posible que ese roce ya se hubiese dado, junto con la aparición de manchas que alteran la superficie. Cuando se presentan microorganismos, un especialista puede determinar si se trata de alguno inherente a la roca, que ha hecho reacción con algún elemento atmosférico, o determinar si se trata de acumulaciones de impurezas en el depósito. Es indispensable que el curador cuente con instrumentos básicos, como mascarillas, lupas, microscopio, computadora, balanza y calibrador, entre otros. Otros implementos útiles son los extractores de humo, agua corriente, sistemas de vacío, cámara húmeda, estereoscopio, cámara fotográfica, fotómetro, medidor de rayos U.V., entre otros. Con este trabajo se demostró que la falta de dinero para la contratación de personal idóneo, ya sea un restaurador, o conservador, o curador, o museógrafo, no debe seguir siendo excusa institucional.

4. Apuntes sobre la dinámica de las colecciones de museos

Existen diferencias entre «colecciones de museos» y «colecciones arqueológicas». El Arqueólogo Robert Sonderman opina que ambos tipos de objetos son propiedad de los museos, pero la manera en que ellos llegan a ser parte de la colección y cómo ellos son recuperados por primera vez es muy diferente. Las colecciones de museos, generalmente se han formado con el ingreso de piezas procedentes de saqueos culturales durante periodos colonialistas a través de la historia. Forman parte de un pensamiento intelectual de una época en la que algunos académicos, autodidactas y aficionados se hacían preguntas acerca del pasado. En la

3. En 1997-98 en el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Colombia estaba a cargo la arqueóloga y profesora María Pinto Nolla; en el Museo Nacional de Colombia la antropóloga Liliana González y la restauradora Patricia Ramírez; y en el Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge la antropóloga Doris Rojas y el restaurador Juan Guerrero.

actualidad encontramos los espacios de los museos y sus colecciones como una prolífera fuente de datos para resolver preguntas de investigación y una herramienta para conectar a los visitantes con su pasado (Lleras 1993; Nelson y Shears 1996; Alderoqui 1996; Sonderman 1996; Alzate 1998; García 1988; Alonso 1999). De otro lado, las colecciones arqueológicas resultan de una recuperación sustentada casi siempre en argumentos científicos, en inquietudes acerca de cómo explicar los procesos sociales y en la necesidad de un colectivo por fortalecer su identidad cultural. En ocasiones, en el afán de salvaguardar su patrimonio recurren a métodos polémicos, como la compra de piezas arqueológicas a particulares. En el caso de Estados Unidos, por ejemplo, la mayoría de los depósitos federales tienen claras las políticas de adquisición de colecciones y el alcance que desean proyectar con éstas. El jefe del programa de antropología y arqueología del Servicio Nacional de Parques en Washington, Francis McManamon, recomendaba que las agencias, museos y universidades deberían encontrar los medios para organizar sus colecciones usando los fondos existentes o impulsando nuevas iniciativas dentro de sus instituciones. Con los criterios claros y una normativa de respaldo, el curador o la junta de directores pueden restringir el tipo y flujo de objetos que entran en el museo y sus depósitos. También se debe tener en cuenta que los proyectos arqueológicos generan gran volumen de materiales, y la situación obliga a tomar medidas sobre el tipo de piezas que pueden o deben ingresar en las colecciones⁴. En un entorno donde el espacio es igualado con dinero, se recomienda a los arqueólogos se informen sobre el tipo de museos de su entorno y la capacidad que éstos tienen de acoger los materiales extraídos de las excavaciones, de ahí nace una propuesta sensata de impulsar los *Museos de Sitio*. Con la presencia de éstos, crece en las comunidades un sentimiento de apropiación que reduce gradualmente el saqueo de patrimonio y fomenta la creación de museos locales para exponer en ellos su cultura material presente y pasada; a la vez que se genera otra fuente de ingreso económico diferente al saqueo o gaaquería.

5. Dificultades dentro de la colección lítica estudiada

El deseo de algunas personas por adquirir piezas arqueológicas era motivado por cierta curiosidad científica de conocer el origen del hombre (en el s. xix) y el poblamiento del territorio colombiano (en el s. xx). En ese contexto surgieron objetos de dudosa procedencia, debido al saqueo que retroalimentaba un mercado en auge. Muchas piezas formaban parte de bienes heredados por familiares de coleccionistas que no deseaban mantenerlas en su poder. Algunas fueron expropiadas por el gobierno de turno, y otras compradas como medida extrema para evitar su salida

ilegal del país⁵. En parte por esto, se considera que la formación de colecciones museográficas en Colombia se debió a un momento histórico y modo de pensar diferente al que nos mueve actualmente a nivel global. De hecho, este trabajo se interesó en el modo como las piezas habían ingresado en la colección, es decir si se trataba de expropiación, donación, compra, comodato o canje.

El Museo, al ser un ente que depende de los presupuestos de la Universidad, ha pasado por dificultades económicas en diferentes etapas de su funcionamiento. Esos apuros pasan también por temas de restauración, mantenimiento, almacenaje, investigación y sistematización de datos principalmente. Pese a ello, hoy día es una institución referente en Colombia a nivel de colecciones museográficas, con más de 20.000 piezas etnográficas y arqueológicas. Con diferentes objetivos y perspectivas, investigadores y docentes hemos trabajado con las colecciones de la Sección de Antropología, y el dato más consultado, como se ha dicho antes, ha sido la procedencia geográfica; y a partir de ahí intentar rastrear un posible vínculo con sociedades prehispánicas. Un criterio aplicado fue contextualizar por asociación, tomando como soporte información de otras piezas de contextos prehispánicos y etnográficos para plantear posibles escenarios de manufacturas y usos de los líticos. Siguiendo esta premisa, algunas piezas que tenían escasa información dejaron de ser solo objetos raros, u objetos que engrosaban el volumen de piezas en el depósito y pasaron a convertirse en objetos susceptibles de contar su propio relato. Cada objeto tiene historia, porque ha sido creado

por un humano; este lo concibe mentalmente, luego busca una materia prima para materializarlo y luego interactuar con él en diferentes contextos, ya sea doméstico, ritual, de caza, de enterramiento, etc.

Una dificultad agregada al análisis descriptivo fue la tendencia que tenían algunos investigadores a asociar la forma de la pieza con su uso. Este criterio se consideró poco fiable, pues un objeto con forma de hacha pensado para cortar según nuestros razonamientos, quizás pudo destinarse a otro uso, ya fuera como arma, o herramienta para pulir madera, cuero o cerámica, por ejemplo; o simplemente ser un artefacto multiusos. Realizando una búsqueda juiciosa de posibles contextos, restituimos a un lítico la dignidad convirtiéndolo en un objeto que habla, testigo viviente de sociedades en muchos casos desaparecidas y en otros, transformadas por el tiempo. Si bien los museos educan exponiendo piezas documentadas, también es constructivo invitar a los visitantes a pensar en posibles escenarios históricos de objetos que perdieron su contexto al ser víctimas de saqueo. Los visitantes, a través de talleres didácticos, pueden crear posibles escenarios históricos e idear relatos creativos para dar vida a esos objetos humanos y devolverles un poco de identidad y dignidad.

4. Esta era la tendencia en la década de los años 90. En la actualidad, los museos se han visto obligados a disponer de más espacio físico para albergar colecciones de arqueología, etnografía, historia, arte, biología, geología, etc.

5. Actualmente existe amplia bibliografía sobre el saqueo y el comercio ilegal de piezas arqueológicas que alimenta la formación de colecciones públicas y privadas.

6. El dilema de salvar colecciones y los coleccionistas

Safford consideraba que los objetos antiguos se hacen portadores de mensajes específicos para ciertas capas sociales, y a la vez se preguntaba «...cuáles eran los intereses de los anticuarios, para invertir una buena parte de su fortuna y de su vida en una labor que no aportó beneficios económicos?» (Safford 1989 en Piazzini 1995:44). Así mismo, Baudrillard dice que hay un gusto por lo antiguo que es propio del deseo de trascender la dimensión del éxito económico, de consagrar en un signo simbólico, centralizado y redundante un éxito social y una posición privilegiada. Dice: «Lo antiguo es, entre otras cosas, el éxito social que busca una legitimidad, una herencia, una sensación noble» (Baudrillard 1971:53). Esta apreciación resulta acertada cuando exploramos los contextos socio-elitistas que dieron origen a la colección lítica y otras que fueron propiedad privada de una élite de comienzos del siglo xx en la región de Antioquia, en la cual había personas interesadas en conocer los orígenes biológicos y culturales del hombre⁶. Algunos personajes destacados fueron los señores Luis Arango Cano, Félix Mejía Arango y Leocadio María Arango, entre otros. La mayoría de ellos fueron comerciantes, empresarios, arquitectos, médicos, escritores y personas con ciertas inquietudes académicas, que, a través de la observación, clasificación y tenencia de objetos considerados antiguos y exóticos, intentaban preservarlos y en algunos casos interpretarlos a la luz de teorías antropológicas de principios del siglo xx. Iniciaron sus colecciones privadas a finales del siglo xix, al tiempo que se daba un fenómeno de desplazamiento de población de nuevos colonos por la amplia región del eje cafetero, la cual se asocia con un macrogrupo prehispánico conocido como los Quimbaya. A esa migración interna de familias antioqueñas «paisas» se la conoce históricamente como *Colonización Antioqueña* (Parsons 1967; Molina 1990). Esta población era de origen campesino, producto de desigualdades sociales surgidas durante la colonización española. Los coleccionistas obtenían las piezas a través de los *guaqueros*, quienes formaban parte de esa población migrante que reocupaba territorios antiguamente poblados por sociedades indígenas siglos antes de la llegada de los españoles. Los coleccionistas Félix Mejía Arango y Leocadio María Arango, siendo algo más rigurosos, registraban con un número consecutivo en sus libros personales las piezas compradas a los saqueadores. Realizaron además catálogos descriptivos que ilustraban los objetos que tenían en sus anticuarías de forma un poco más

detallada (Arango 1905; Arango Cano 1924; Mejía 1942; Cerezo 1960; Valencia 1989; Molina 1990; Piazzini 1995; Arcila 1996b; Alzate 1998).

7. Contextualización por asociación arqueológica y documentación histórica

Existe la posibilidad de contextualizar piezas, apoyándonos en descripciones de los Cronistas de Indias, al margen de la objetividad narrativa que les caracteriza. Estas fuentes escritas aportan información sobre fabricación y uso de utensilios domésticos, de caza, combate, rituales y ofrendas funerarias, como collares, cuchillos, martillos, hachas, cinceles, punzones, buriles, pesas de red, yunques, crisoles, matrices, esferas, morteros, metates y manos de moler entre muchos otros. Investigaciones arqueológicas dan cuenta de ello y de otra variedad de utensilios y herramientas (Mejía 1942; Arcila 1977a; Correal 1980; Castaño 1988; Martínez 1989; López 1989; Long 1989; Patiño 1992; Botero y Vélez 1997; Pinto y Llanos 1997; entre otros).

En el estudio de las sociedades antiguas siempre esta presente el uso del metate asociado al consumo de cereales, como trigo, cebada, centeno, maíz, avena, etc.⁷ En el caso americano, la presencia de este utensilio, junto con las manos de moler, se asocia al cultivo del maíz principalmente; pero algunos investigadores plantean dudas en cuanto a la estrecha relación entre el metate y dicha gramínea. Consideran que los utensilios de superficies cuasi-planas y con patas soportes (imagen 1) pudieron haber sido usados también para raspar, pulir pieles, ablandar carne, triturar o moler productos diferentes al maíz, como tubérculos, frutos, hojas, raíces, tallos y minerales; es decir que pudieron ser multifuncionales. Es posible que algunos metates con figuras antropozoomorfas sirvieran también para triturar ciertas plantas enteógenas, o se usaran como parte de los ajuares funerarios (imágenes 2 y 3). Algunos objetos en forma de metates comunes, quizás fueron usados como yunques para trabajar los metales o para apoyar otras piedras en el momento de ser afiladas o percutidas, es decir que se trabajaba sobre una superficie de contacto o de choque, en la cual se va generando un desgaste, como se ha demostrado en trabajos de experimentación con líticos tallados y pulidos (Mejía 1942; Castaño 1988; Martínez 1989; Gero 1990; Nieuwenhuis 1992; Patiño 1992; Rojas de Perdomo 1995; Schneider y Osborne 1996; Pinto y Llanos 1997; Pino 1998; entre otros)⁸.

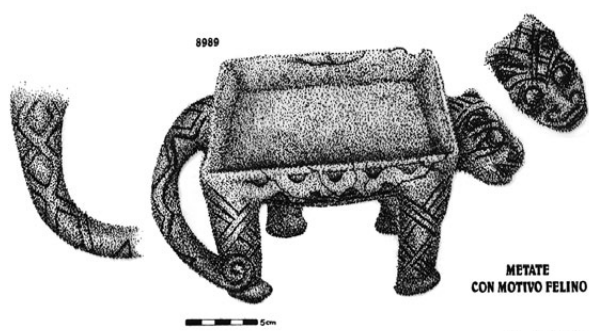
6. En este mismo Trabajo de Grado (1998), en el capítulo II, titulado «El Museo en el Alma Mater: Un Vistazo en la Vida del Museo Universitario», hay una reseña sobre el origen del Museo, de cómo se configura como institución amparada por una normativa y cómo se legitima en su rol de salvaguardar colecciones que forman parte del patrimonio arqueológico, histórico y colectivo. Además, se introduce un poco en el mundo ambiguo del coleccionismo versus colecciones museográficas.

7. Metate es una palabra derivada de la lengua Náhuatl de los aztecas de México: *Metlatl*. También le llaman metlapilli; molcajete y tejolote asociado a morteros más cóncavos. En Perú se conoce el mismo utensilio doméstico de piedra con el nombre genérico de *batán*. En algunas regiones de España aún los denominan *molinos de mano*.

8. En cuanto a otros oficios diferentes a la agricultura, la colección cuenta con piezas asociadas a orfebrería, pesca, guerra y textiles.



Imagen 1. Posible metate multiusos. N° de Ingreso: 11289. Imagen de la Autora. ALGA 1998.



Imágenes 2 y 3. Posible metate ofrendatorio con motivo felino. N° de Ingreso: 8989. Imagen y dibujo de la Autora. ALGA 1998.

El cronista Fernández de Oviedo describió crisoles y aparatos para fundir oro en el pueblo de Buriticá, hoy día Dpto. de Antioquia; y el mineralogista francés Jean-Baptiste Boussingault comentó haber visto en Bogotá crisoles desenterrados de la región de Guatavita con pocas diferencias a los crisoles europeos (Boussingault 1985). El historiador Víctor Patiño dice que los orfebres andinos usaban yunques y martillos tallados en piedra para trabajos con metales preciosos. Otro relato de la época de la Conquista (1533–1534), escrito por Francisco Martín y el guía Ambrosio Alfínger, se refiere a los Pacabueyes del pie meridional

de la Sierra Nevada de Santa Marta, como labradores de oro que hacían fundiciones haciendo uso de yunques, romanas y martillos en forma de huevo, elaborados en roca muy dura (Friede 1960; Patiño 1992).

En la colección se identificó matrices de piedra (imágenes 4 y 5) asociadas al oficio de la orfebrería. Investigadores del siglo XIX plantearon dos hipótesis a raíz del análisis y observación de estos objetos. Una de ellas, propone que las matrices se usaban para colocar láminas delgadas de oro sobre la superficie y con otros instrumentos muy finos, martillar dichas láminas y obtener la figura antes tallada sobre la piedra. Otra hipótesis planteaba que los relieves de las piedras servían de pre-molde y para repujar (Restrepo 1892; Triana 1922; Pérez de Barradas 1958). Más tarde, el investigador Stanley Long consideró obvio que los relieves fueran apropiados para repujar láminas de oro, y que al frotarlas con un instrumento quizás de madera tomaría, la misma forma del relieve tallado en la roca. Sin embargo, al observar las láminas de oro con un lente de aumento, se descubrió que se trataba de objetos fundidos con la técnica de la cera perdida, y no hechos con un molde abierto; es decir, con una lámina puesta y repujada sobre una matriz de piedra, lo cual implicaría menos etapas de trabajo en su proceso. Por su parte, la arqueóloga Ana María Falchetti si asocia las matrices de piedra con la técnica de fundición a la cera perdida (Long 1989:46; Falchetti 1993:44). Tal vez podría tratarse de una combinación de técnicas aplicadas al oficio orfebre, como la autora pudo cotejar con joyeros años después de esta monografía. En las imágenes 4 y 5 se observa una matriz asociada a la orfebrería de la cultura Muisca, la cual presenta ambas caras talladas con figura antropomorfa femenina y masculina (Alzate 1998).



Imagen 4. N° de ingreso 2435. Imagen de la Autora. ALGA 1998.

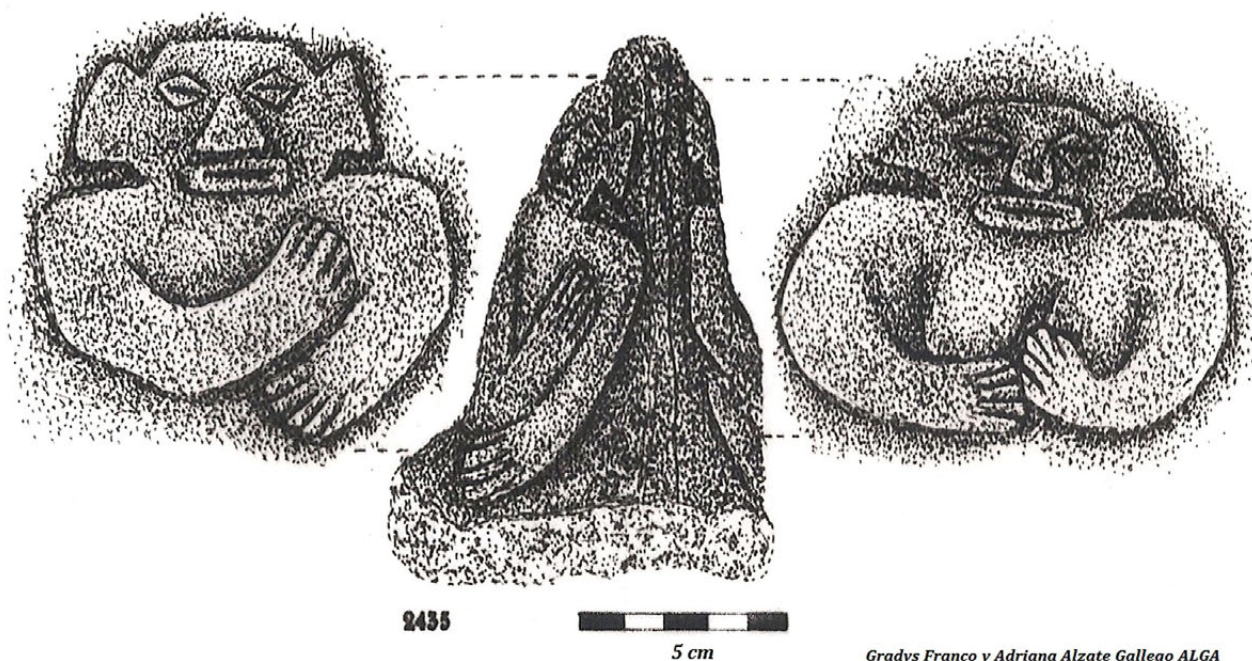
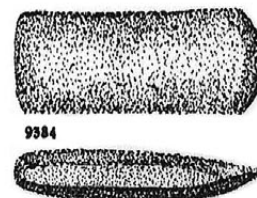
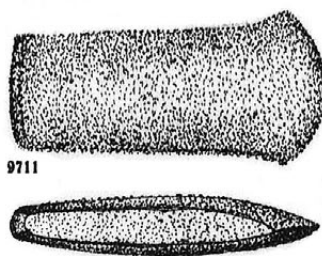
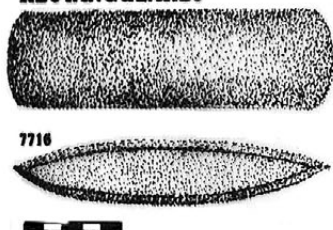


Imagen 5. Matriz de piedra asociada a la cultura Muisca. Dibujo de la Autora. ALGA 1998.

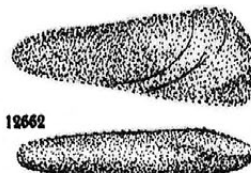
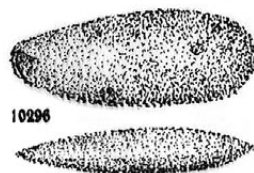
Algunas de las piezas más frecuentes en la colección son las hachas, las azadas y los cinceles. Solían fabricarse en rocas muy duras (andesita, basalto, granito) que se limaban con otras, agregando agua y arena, hasta darles la forma y el acabado deseado, dejando las superficies pulidas y brillosas. En ocasiones conservan filos cortantes

usados posiblemente para talar árboles, cortar troncos y como arma, ya fuera de caza o defensiva. Algunas piezas son enmangables, en forma de azadas similares a las usadas en labores agrícolas como siembra, deshierbe, recolección y otras tareas que requieren un mango para manejar el utensilio. Cristóbal Colón, en su segundo viaje a las

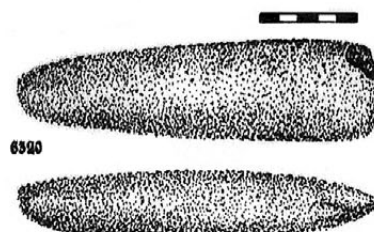
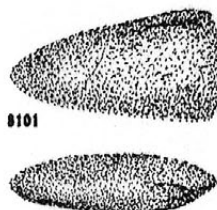
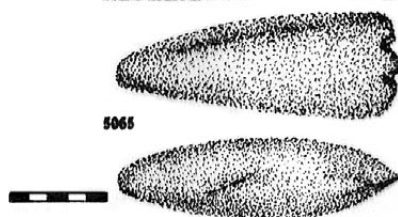
RECTANGULARES



OVALADAS EN PUNTA



RECTANGULARES EN PUNTA



Gradys Franco y Adriana Alzate. ALGA 1997

Imagen 6. Subclasificación de hachas. Dibujo de la Autora. ALGA 1998.



Imagen 7. Utensilio con punta fálica. N° de Ingreso: 11163. Imagen de la Autora. ALGA 1998.

Antillas, encontró hachas y azuelas elaboradas en piedra, según sus palabras eran «gentiles y bien labradas» (Fernández de Navarrete 1954:195). El misionero capuchino Ives d'Évreux describió técnicas de los indígenas de la costa brasileña de Maranhão, quienes hacían hachas de piedra el primer día de luna creciente, seguidas de varias ceremonias, creyendo así que jamás serían vencidos (d'Évreux 1864; Patiño 1992).

Se observó unas hachas posiblemente ceremoniales, las cuales tienen un decorado con incisiones, un pulido especial y algunas con un ligero desgaste en uno de sus extremos. Las superficies usadas o puntos de contacto son notables a simple vista, y pudieron ser usadas como mano de moler o para triturar algunas plantas y pigmentos. Algunas de las piezas analizadas tienden a tener forma y características fálicas⁹.

Otro tipo de piezas de preferencia entre los coleccionistas han sido las puntas de flecha (imágenes 8 y 9) y los cuchillos de piedra. El cronista Cieza de León (1553) describió cómo algunas tribus guerreras en la región del Cauca Medio sacrificaban y abrían los cuerpos de sus prisioneros con cuchillos muy afilados. Estos mismos podrían usarse también como hachas para la defensa personal y como navajas de bolsillo.¹⁰ Algunas puntas son de contextos del periodo de los cazadores y recolectores de los valles interandinos, principalmente del Valle del Magdalena medio, el Valle Medio del río Porce y el Valle de Aburrá, con fechas aproximadas a los 10.000 años a.C. Estos hallazgos ratifican el poblamiento temprano del continente en periodos correspondientes al último momento del Pleistoceno y comienzos del Holoceno. Las puntas de flecha de la colección están talladas en diferentes tipos de roca: chert, cuarzo



Imagen 8. N° de Ingreso 2641. Imagen de la Autora. ALGA 1998.



Imagen 9. N° de Ingreso 12700. Imagen de la Autora. ALGA 1998.

9. Durante el trabajo de investigación, no se encontró referencia escrita que hiciera alusión a líticos asociados a ritos de iniciación; pero no queda descartada esta posibilidad.

10. Esta idea fue planteada cuando se encontró el «hombre de las nieves» en septiembre de 1991, entre Italia, Suiza y Austria, con una antigüedad aproximada de 3500 a 3000 años a.C. En el momento de la travesía por las frías montañas, llevaba consigo varios accesorios y elementos de defensa, entre ellos un hacha que conservaba aún sus ataduras de cuero y un mango en perfectas condiciones. Es posible que fuera usada como arma de defensa y como elemento de subsistencia, es decir para cazar y cortar (Roberts 1993:36).

blanco, cuarzo translucido y sílex, conocido también como pedernal. Morfológicamente presentan diferentes atributos, siendo algunas muy delgadas, con micro-retoques en los bordes, algunas son pedunculadas y otras con acanaladura central (Mejía 1942; Arcila 1977a y 1996b; López 1989; Rojas de Perdomo 1995; Piazzini 1995; Botero y Vélez 1997; Castillo 1998; Pino 1998; entre otros).

8. Consideraciones finales

Recapitulando, se observó que los museos a menudo deben enfrentar y solucionar graves dificultades con sus colecciones debido a la falta de espacio en sus depósitos, a la falta de información en el momento de ingresar las piezas en bases de datos, gestionar problemas con temas informáticos, lidiar con la falta de personal especializado en conservación, organizar el montaje de las exposiciones, enfrentar la desidia de los gobiernos de turno e impugnar los recortes económicos que generan los políticos; entre muchas otras dificultades. Al margen de ello, el Museo es un ente social que se nutre con el disfrute de quienes lo visitan. En último termino, la gente en aprende en él y a menudo establece conexiones con las historias contadas por objetos aparentemente inertes. Como institución, se desmarca del coleccionismo y los coleccionistas porque su labor social es profunda y va más allá de un deleite y contemplación particular. Los museos, al proteger parte de nuestro legado cultural, se convierten en una herramienta efectiva que algunos políticos usan demagógicamente para manipular el pensamiento de masas. El museo con sus colecciones tiene el poder de transmitir a los visitantes una idea poderosa sobre el legado humano que resguarda, nos hace sentir que es parte de nuestro proceso histórico y de lo que hoy día somos como sociedad.

Los objetos de colecciones privadas y de museos ya sean contextualizadas o no, forman parte del Patrimonio Cultural de cada nación. Por ello, rechazar materiales culturales producto del saqueo y aceptar otros procedentes de excavaciones, los cuales se pueden fechar y describir formalmente, debe ser un criterio prudente para no estimular futuras expoliaciones. Los líticos tienen su digna participación dentro del patrimonio cultural, y queda por sentado que ayudan a explicar procesos tecnológicos y cambios culturales; por lo tanto también ayudan a construir identidad.

Este trabajo logró documentar arqueológica e históricamente cultura material lítica ignorada durante décadas, logró su re-contextualización usando datos de excavaciones arqueológicas. Pudo revalorarlos culturalmente logrando que investigadores, estudiantes y diverso público accediera a la historia que la colección lítica escondía. Esto se logra poniendo a su alcance un plegable divulgativo, una cartilla didáctica y un catálogo visual de algunos líticos pulidos y tallados. En resumen, se logró convertir la Colección Lítica del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia en una Colección de Referencia documentada y rescatada del anonimato.

9. Bibliografía

- Alderoqui, S. (comp.) (1996). *Museos y escuelas: socios para educar*. Editorial Paidós. Barcelona.
- Alzate Gallego, L. A. (1998). *Criterios de Selección y Mantenimiento de la Colección Lítica del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia*. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia. Medellín.
- Arango Cano, L. (1924). *Recuerdos de la Guaquería en el Quindío I*. Editorial de Cromos. Bogotá.
- Arango, L. M. (1905). *Catálogo del Señor Leocadio María Arango de Medellín, Capital del Departamento de Antioquia en la República de Colombia*. Imprenta Oficial. Medellín.
- Arcila Vélez, G. (1977a). *Introducción a la Arqueología del Valle de Aburrá*, Medellín, Museo Universitario Universidad de Antioquia. Medellín.
- (1996b). *Memorias de un origen: caminos y vestigios*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín.
- Alonso Fernández, L. (1999). *Introducción a la Nueva Museología*. Alianza Editorial. Madrid.
- Baudrillard, J. (1971). *La moral de los objetos: función, signo y lógica de clase*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.
- Boguart, N. (1983). Hacia Nuevos Criterios. En: *Museum UNESCO* Núm. 139. París.
- Botero Páez, S. y Vélez, N. (1997). Piedras Blancas: transformación y construcción del espacio. Investigación arqueológica en la cuenca de la quebrada Piedras Blancas. Informe de Prospección. En: *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquia, vol. 11, núm. 27. 124-167. Medellín.
- Boussingault, J.-B. (1985). *Memorias*. Tomo I. Banco de la República. Departamento Editorial. Bogotá.
- Castaño Uribe, C. (1988). Clasificación taxonómica de artefactos líticos en Buriticá 200. En: *Trianea: Acta Científica y Tecnológica* Núm. 1; Inderena. Mayo 30, Bogotá.
- Castillo Espitia, N. (1998). *Los antiguos pobladores del valle medio del río Porce*. Empresas Públicas de Medellín.
- Cerezo, I. (1960). Museo Leocadio María Arango. En: *Boletín del Instituto de Antropología*. Vol. 2, Núm. 7. Universidad de Antioquia. Medellín.
- Cieza de León, P. (1553). *La Crónica del Perú*. Edición de M. Ballesteros 1984. Madrid.
- Correal, G. (1980). Estado actual de las investigaciones sobre la etapa lítica en Colombia. En: *Antropológicas*. Núm. 2. Sociedad Antropológica de Colombia. Bogotá.
- Évreux, I. d' (1864). *Voyage dans le nord du Brésil fait durant les années 1613 et 1614*. Leipzig y París.
- Falchetti, A. M. (1993). La tierra del oro y el cobre: parentesco e intercambio entre comunidades orfebres del norte de Colombia y áreas relacionadas. En: *Boletín del Museo del Oro*, Banco de la República. Núm. 34-35. Bogotá.
- Fernández de Navarrete, M. (1954). *Obras de Martín Fernández de Navarrete*. Ediciones Atlas. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.
- Friede, J. (1955-1960). *Documentos inéditos para la historia de Colombia coleccionados en el Archivo General de Indias de Sevilla*. Volumen 1 (1509 - 1528). Academia Colombiana de Historia. Bogotá.
- García Blanco, Á. (1988). *Didáctica del museo: el descubrimiento de los objetos*. Ediciones de la Torre. Madrid.

- Gero, J. M. (1990). La mujer y la reproducción de herramientas líticas. *Revista de Antropología y Arqueología*. Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Vol. VI, Núm. 2. Bogotá.
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Ediciones Trea. Madrid.
- Lleras Pérez, R. (1993). La interacción comunidad – estado y la conservación del patrimonio arqueológico. En: *Revista de la Escuela de Administración de Negocios*. Núm. 18. Universidad EAN. Bogotá. <https://journal.universidadean.edu.co/index.php/Revista/article/view/1115>
- Long, S. (1989). Matrices de piedra y su uso en la metalurgia muisca. En: *Boletín Museo del Oro*, Banco de la República Núm. 25. Bogotá.
- López Castaño, C. E. (1989). Evidencias paleoindias en el valle medio del río Magdalena (Puerto Berrio, Yodó, Remedios, Antioquia). En: *Boletín de Arqueología*, Año 4, Núm. 2. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales. Banco de la República, Bogotá.
- Martínez Garnica, A. (1989). Un caso de alteración aurífera colonial en el Bajo Magdalena. En: *Boletín del Museo del Oro*, Banco de la República. Núm. 23. Pp: 47 – 59. Bogotá.
- McManamon, F. (1996). The Long View. *Common Ground*. Vol 1, Núm. 2. Summer. National Park Service. Washington.
- Mejía Arango, F. (1942). Notas sobre manifestaciones artísticas de los indígenas de Colombia. En: *Revista Universidad de Antioquia*. Núm. 53-54. Medellín.
- Molina Londoño, L. F. (1990). Empresas y Empresarios del Siglo XIX en Antioquia: El Caso de Don Leocadio María Arango. En: *Revista Antioqueña de Economía y Desarrollo*. Núm. 32. Fundación Cámara de Comercio de Medellín para la Investigación y la Cultura. Mayo - Agosto, Medellín.
- Nelson, M. y Shears, B. (1996). From the Field to the Files: Curation and the Future of Academic Archaeology. In: *Common Ground*, Vol 1, Num 2. National Park Service. Washington.
- Nieuwenhuis, C. J. (1992). Use-wear Analysis on Preceramic Colombian Artefacts of the Abriense Toolclass. In: *Analecta Præhistorica Leidensia* Núm 26. Leiden.
- Parsons, J. (1967). *La Colonización Antioqueña en el Occidente de Colombia*. Banco de la República. Bogotá.
- Patiño, V. M. (1992). *Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial*. Instituto Caro y Cuervo. Tomo IV «Tecnología». Santafé de Bogotá.
- Pérez de Barradas, J. (1958). Orfebrería Prehispánica de Colombia. Estilos Tolima y Muisca. Museo del Oro, Banco de la República. Bogotá.
- Piazzini, C. E. (1995). *Historia de la Arqueología en Antioquia*. Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia. Medellín. Trabajo de Grado.
- Pino Salazar, J. I. (1998). *Pensamiento, Gesto e Instrumento: El Proceso Tecnológico. Transformación del Cuarzo en un Sitio del Holoceno Temprano en el Valle Medio del Río Porce, Antioquia*. Trabajo de Grado. Departamento de Antropología, Universidad de Antioquia. Medellín.
- Pinto Nolla, M. y Llanos Vargas, H. (1997). Las Industrias Líticas de San Agustín. Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales FIAN. Banco de la República. Santafé de Bogotá.
- Restrepo Tirado, E. (1892). *Ensayo Etnográfico y Arqueológico de la Provincia de los Quimbaya en el Nuevo Reino de Granada*. Imprenta de la Luz. Bogotá.
- Roberts, D. (1993). The Iceman: Lone Voyager From the Copper Age. In: *National Geographic*. Vol 183, Num 6, June. Pp: 36 – 67. Washington D.C. .
- Rojas de Perdomo, L. (1995). *Arqueología Colombiana: Visión Panorámica*. Circulo de Lectores. Santafé de Bogotá.
- Sada Castillo, P. (1998). El Museo Nacional Arqueológico de Tarragona: Propuestas Didácticas en Torno al Patrimonio Romano. En: *Revista Iber: Los Museos en la Didáctica*. Editorial Grao. Enero, Núm. 15. Barcelona.
- Safford, F. (1989). *El Ideal de lo Práctico. El Desafío de Formar una Elite Técnica y Empresarial en Colombia*. Empresa Editorial Universidad Nacional, El Ancora Editores. Bogotá.
- Schneider, J. y Osborne, R. (1996). A Model for the Production of Portable Stone Mortars and Bowls. In: *Pacific Coast Archaeological Society Quarterly*, Vol 32, Num 4. Costa Mesa, California.
- Sonderman, R. (1996). Primal Fear. Deaccessioning Collections. In: *Common Ground. National Park Service*. Vol 1, Num 2. Washington.
- Sullivan, L. (1992). *Manage Hological Resource From the Museum Perspective*. US Department of Interior. National Park Service. Cultural Resource, Technical Brief, Num 13. Washington.
- Triana, M. (1922). *La Civilización Chibcha*. Escuela Tipográfica Salesiana. Bogotá.
- Valencia Llano, A. (1989). La Guaquería en el Viejo Caldas. *Boletín Museo del Oro*, Banco de la República, Núm. 23. Bogotá.

Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo logístico incondicional del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia, entre los años 1994 y 1998. Especial agradecimiento al Antropólogo y Curador Santiago Ortiz Aristizábal, al director del MUUA, Doctor Roberto León Ojalvo Prieto, y al Arqueólogo y Tutor Carlos Eduardo López Castaño. Es un honor participar de este homenaje dedicado a la Doctora Victòria Solanilla Demestre, por su intensa trayectoria académica y de investigación en las áreas de historia del arte, las colecciones museográficas, el mundo precolombino y la difusión del patrimonio cultural en lo académico y lo científico. Abrió puertas a estudiantes e investigadores europeos y americanos; y en este arduo trasegar nos encaminó entregando herramientas para que cada uno se labrara su propio camino profesional. Gracias, Doctora Solanilla.



Los textiles andinos teñidos por amarras, el motivo del punto en el rombo y su patrón de difusión: felinos, serpientes y el cultivo del maíz en un mundo en transformación

Denise Y. Arnold

University College London (Reino Unido)
e Instituto de Lengua y Cultura Aymara, La Paz (Bolivia)
E-mail: deniseyarnold@yahoo.com

Resumen

Las técnicas de teñido por amarras en los textiles andinos, con el diseño de un punto en un cuadrado o rombo, tienen un amplio patrón de difusión. Se reconoce que son el origen de técnicas y diseños similares en Mesoamérica e incluso en el suroeste de Estados Unidos. Sin embargo, los estudios clave sobre estas técnicas y diseños en los Andes carecen de proponer cuáles serían los rasgos comunes que podrían haber impulsado esta difusión. Admiten que es probable que se compartiera el conocimiento técnico de esta técnica tejida por razones ideológicas o religiosas, pero no exploran cuáles podrían ser. Adoptando otra perspectiva sobre este problema, propongo que las técnicas, diseños y colores usados en el teñido por amarras revelan un lenguaje común de elementos asociados al cultivo del maíz. La difusión del cultivo del maíz en algunas regiones de las Américas coincide aproximadamente con el desarrollo de este conocimiento textil. Además, el impacto de los granos de maíz convertidos en cerveza en la historia sociopolítica de los Estados andinos explicaría el poder y la importancia simbólica atribuidos a estas imágenes tejidas.

Palabras clave: Andes, textiles, técnicas de teñido por amarras, diseños del punto en el rombo, cultivo de maíz

Abstract

The tie-dyeing techniques of Andean textiles, with the design of a dot in a square or diamond, have a wide pattern of diffusion. They are recognised as the origin of similar techniques and designs in Mesoamerica and even in the southwestern United States. However, key studies of these techniques and designs in the Andes fail to propose what common traits might have driven this diffusion. They admit that it is likely that the technical knowledge of this woven technique was shared for ideological or religious reasons, but do not explore what these might be. Taking another perspective on this problem, I propose that the techniques, designs and colours used in tie-dyeing reveal a common language of elements associated with maize cultivation. The spread of maize cultivation in some regions of the Americas roughly coincides with the development of this textile knowledge. Furthermore, the impact of maize kernels turned into beer in the socio-political history of the Andean states would explain the power and symbolic importance attributed to these woven images.

Key words: Andes, textiles, tie-dyeing techniques, dot in diamond designs, maize cultivation

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1403

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvdsd>

Introducción: temas recurrentes

Las técnicas de teñido por amarras en los Andes, con sus diseños característicos de círculos concéntricos o de un punto en un círculo, cuadrado o rombo, tienen una amplia difusión dentro de las regiones altas y costeras andinas, y se extiende a Noroeste argentino hacia el sur. Se hallan diseños similares mucho más lejos, en Mesoamérica e incluso en el suroeste de los Estados Unidos, donde se presume que el origen de estas técnicas y diseños es de los Andes (Hays-Gilpin, Webster y Schaafsma, 2004: 35).

En Mesoamérica y el suroeste de los Estados Unidos, estos patrones textiles, especialmente en el teñido por amarras, se asocian con pieles de serpiente (Hays-Gilpin *et al.*, 2004, p. 36; Webster, Hays-Gilpin y Schaafsma, 2006: 323, 338). Un punto dentro de un cuadrado señala una relación adicional con el cultivo del maíz, en que las serpientes se convierten en expresiones de la lluvia necesaria para su crecimiento (Hays-Gilpin *et al.*, 2004: 38-40; Webster *et al.*, 2006: 338). Asimismo, en un contexto andino, los motivos en esta técnica de círculos, rombos y puntos en rombos se comparan con las escamas de las serpientes y el pelaje de los felinos (Brugnoli y Hoces de la Guardia, 1999a: 15, 31; Makowski *et al.*, 2006: 91-92). Dadas estas asociaciones, es curioso que los principales estudios en los Andes de estas técnicas de teñido y sus motivos (Agüero, 2015; Cases y Agüero, 2004; Cook, 1996; Rowe, 2012) no aborden estos vínculos, ni los rasgos comunes que podrían haber impulsado este patrón generalizado de difusión. Reconocen que se ha debido de compartir este conocimiento técnico por razones ideológicas o religiosas, pero no exploran cuáles podrían ser.

Asumiendo otra perspectiva frente a este problema, propongo que las técnicas, diseños y colores usados en el teñido por amarras revelan un lenguaje común de elementos, serpientes y felinos incluidas, asociados con el cultivo del maíz. Dransart (2017: 264), al escribir sobre la aplicación de esta técnica en los textiles wari, menciona el nexo con el maíz en relación con el suroeste de Estados Unidos. Propongo que este nexo también está presente en los Andes y que el patrón de difusión del cultivo del maíz en las Américas coincide con el desarrollo regional de este saber textil. Para comprender la importancia simbólica atribuida a estas imágenes tejidas, señalo que, en los períodos tempranos (hasta c. 1000 a.C.), el maíz había sido valorado no tanto como un alimento, sino como una especie de azúcar, y en los usos ceremoniales de la cerveza de maíz elaborada con tallos o granos de maíz, a veces con alucinógenos añadidos (Iltis, 2000: 36; Smalley y Blake, 2003). Con el tiempo, los granos de maíz, convertidos en cerveza, tuvieron un impacto importante en la dinámica creciente del poder sociopolítico de las entidades políticas andinas, por lo menos desde 200 d.C. en adelante (Logan *et al.*, 2012).

Plantear conexiones de tal amplitud no supone muchos problemas en la genética del maíz, podría ser un obstáculo en la investigación antropológica. Entonces, mis puntos de partida son aquellos estudios que afirman que tales

conexiones existieron y cuándo ocurrieron. Algunos lazos esquemáticos entre la iconografía olmeca y chavín se han relacionado con la temprana expansión del cultivo del maíz (Coe, 1962). Otros estudios reconocen vínculos, especialmente en el período mochica tardío, entre los Andes y los mayas, en los elementos y formas de organización del arte gráfico y de la arquitectura (Blasco y Marón, 2021; Boone y Mignolo, 1994; Boone y Urton, 2011). Las relaciones comerciales de larga distancia entre estas dos civilizaciones (más probablemente por vías de navegación) parecen haberse establecido en torno al año 600 d.C. (Carot y Hers, 2016: 9 y n. 1; Jaramillo, 2017: 81). Hay evidencia de la introducción en la cultura moche de estilos mesoamericanos de taparrabos, nuevas especies de spondylus halladas en la costa ecuatoriana y el perro pelón con su probable origen en Mesoamérica, que podría haber servido como auxiliar para los buzos que recolectaban el spondylus (Arnold, en prensa; Carot y Hers, 2016: 9; Cordy-Collins, 1994, 2001: 42-44).

Esther Pasztory (1998, 2010a y b) identifica otras relaciones entre Mesoamérica y los Andes derivadas igualmente de relaciones comerciales, esta vez con los nahuas en el período contemporáneo a la civilización wari, en que nexos con la costa del Ecuador y Panamá habrían servido como intermediarios (Anawalt, 1998, y Marcos, 1986, 2002, citados en Carter, 2011). Pasztory (1974) también señala similitudes iconográficas entre los diseños wari y los de Mesoamérica al comparar el personaje del Sacrificador como guerrero andino asociado con el trueno y las fuertes lluvias, y el personaje de Tlaloc en la mitología mesoamericana y la iconografía de Teotihuacán. Estudios anteriores perciben influencias en el tejido entre los Andes y Mesoamérica, particularmente en el teñido por amarras, que parecen haberse extendido gradualmente desde el área bajo control wari en el siglo VII hasta llegar al imperio tolteca en el centro de México en el siglo XII, donde se asoció al culto a Quetzalcóatl (Kent, 1957: 569; King, 1979: 267-268, 274). Ernst Halbmayer (ed., 2020) y colegas examinan este tipo de nexo a partir de datos etnográficos y lingüísticos, extendidos a los hallazgos arqueológicos, aunque se limitan a la región istmo-colombiana y los Andes del Norte.

La difusión del cultivo del maíz y su expresión material en teñidos por amarras

El cultivo del maíz se inició en Mesoamérica hace unos 7.000 años, luego se difundió hacia el sur en dos o más oleadas, primero a los Andes, luego a la Amazonía, así como hacia el norte, alcanzando el suroeste norteamericano desde c. 2000 a.C. (Kistler, Yoshi y Gregorio de Souza, 2018: 2-5). En un reflujo, algunas variedades más productivas del maíz regresan desde el Amazonas y los Andes hacia el norte, a América Central y Mesoamérica (a partir de 2300 a.C.), y desde allí nuevamente al suroeste norteamericano (Kistler *et al.*, 2018 y Kistler, Bieker y Martin, 2020). A la luz de los nexos entre estas regiones y las fechas en cuestión, esta fase secundaria en la expansión del

cultivo del maíz entre los Andes y Mesoamérica fue el detonante clave en la difusión de su expresión material en el teñido por amarras con el motivo del rombo con un punto en el centro.

Primero presento el esquema actual del desarrollo del cultivo de maíz en las Américas como un fenómeno emergente en todo el continente. Las fechas más tempranas para la introducción del maíz en América del Sur comienzan con una expansión inicial (7000-4500 a.C.), probablemente desde el centro de domesticación original en el sur de México (Kistler *et al.*, 2018). Todavía se desconoce cómo el maíz se difundió por esta inmensa región y las rutas que siguió (por tierra, por la costa...). La evidencia genética sugiere que las variedades sudamericanas se desarrollaron localmente. El protomaíz parece haber salido de México mientras aún estaba en curso el proceso de domesticación. Como resultado, las variedades locales de América del Sur están más estrechamente relacionadas con las muestras de los Andes y de la costa del Pacífico que con el teosinte mesoamericano original. Esta misma evidencia indica que la principal región de adaptaciones posteriores del maíz fue el suroeste amazónico. Esta región se caracteriza por geoglifos asociados con hablantes de lenguas arahuacas, en sitios arqueológicos que carecen de evidencia de ocupación, aunque la presencia de vasijas para servir *chicha* sugiere que fueron centros ceremoniales colectivos (Kistler *et al.*, 2018: 21). *Chicha*, como término pancentral y sudamericano para la cerveza de maíz, proviene del taíno, una rama caribeña del arawak, como si la elaboración del maíz comenzara en este viaje hacia el sur.

Probablemente el maíz había llegado a la Amazonía desde Mesoamérica a través de las estribaciones de los Andes orientales (Piperno y Pearsall, 1998). Las fechas precisas de su introducción en los Andes no están claras, aunque precedería a las fechas del Amazonas, es decir, antes del 4850 a.C. (Lombardo, Iriarte, Capriles, 2000: 3). En la costa desértica de Perú, el maíz aparece en el registro arqueológico del Horizonte Temprano (2500 a.C.) (Pearsall, 1992, 2008). Se había encontrado antes en sitios del Precerámico Tardío como Caral (c. 3000 a.C.), aunque existe un debate sobre sus proporciones en relación con otros productos (Hegarty y Beresford-Jones, 2010, p. 189).

Algunas pistas sobre los procesos sociales implicados en el desarrollo del maíz indican que los granos del fruto del protomaíz en Mesoamérica no se explotaron inicialmente como alimento, sino por el azúcar de sus tallos, que se usaba como condimento o para la fermentación (Smalley y Blake, 2003). La evidencia mesoamericana de esta tendencia incluye: la larga escala de tiempo (dos o tres milenios) antes de que los granos de maíz alcanzaran un tamaño acorde con un alimento básico (c. 1500-1000 a.C.) (Smalley y Blake, 2003: 677-678, 684); la presencia esporádica de restos de partes de la planta de maíz masticadas en algunas cuevas secas tempranas (3000-2240 a.C.); y relatos coloniales del consumo de cerveza de tallo de maíz (Smalley y Blake, 2003: 683-684). El mismo patrón de uso temprano del maíz ocurre en los Andes. A partir de un

comienzo lento, un aumento vinculado a la política económica de los Estados emergentes ocurre siglos después, cuando el acceso a la cerveza de maíz se convirtió en un elemento clave en la gestión de las relaciones de poder, a través de sus usos rituales y ceremoniales, en un control por la élite sobre la comensalidad y sobre la mano de obra (Hastorf *et al.*, 2006; Hastorf y Johannessen, 1993; Logan, Hastorf y Pearsall, 2012).

Para producir cerveza de maíz, variedades especiales se sometieron no solo al cultivo, sino también a procesos adicionales de germinación, secado, molienda, cocción, colado y fermentación. Si bien el maíz se había introducido en los Andes centrales alrededor del 3000 a.C. (Pearsall, 1978), su introducción en los Andes del sur fue más tardía; la evidencia más temprana en la cuenca del Titicaca se remonta al Formativo Medio (800-250 a.C.) (Logan *et al.*, 2012). Alrededor de la península de Copacabana, la variedad ahora llamada *tunqu* en aymara es endémica, y Staller (2016: 9-10) sugiere que se la había cultivado durante dos o tres milenios. Este uso temprano del maíz en la producción de cerveza, y como un alimento festivo, se halla en sitios del Formativo hasta el Horizonte Temprano, aunque su consumo en el Formativo, especialmente con alucinógenos añadidos, parece haber estado restringido a círculos religiosos o de élite, cuando la comensalidad pública y el ceremonialismo todavía eran incipientes (Biwer, Yépez y Bautista, 2022). En el Horizonte Medio (500-1100 d.C.), la cerveza a partir de granos de maíz parece jugar un papel central en el surgimiento de las civilizaciones andinas de Tiwanaku y Wari (Hastorf *et al.*, 2006; Logan *et al.*, 2012: 247; Biwer *et al.*, 2022).

La evidencia más temprana de maíz en la costa norte de Perú es a partir del 4700 a.C. (Grobman, Salhuana y Sevilla, 2012), aunque su introducción en los Andes del Norte es posterior (1500-900 a.C.). Por otro lado, la evidencia del cultivo de maíz en el Callejón de Huaylas ha sido fechada en el Intermedio Temprano (200 a.C.-500 d.C.), se han hallado tipos de maíz en tumbas moche (100-700 d.C.) y hay instalaciones chimor-inca para moler y preparar maíz (900-1470 d.C.) (Logan *et al.*, 2012).

Para el botánico estadounidense R. M. Bird, el rango de diversidad en el maíz andino ya estaba establecido al comienzo del Horizonte Temprano (1000 a.C.). En su tesis original, Bird (1970: 70-74) comparó las regiones culturales del maíz con diferencias en los textiles y la vestimenta, pero no sigue esta pista. Al igual que en Mesoamérica, el uso del maíz como alimento andino (en que los granos se cultivan, se cuecen y se comen) se halla más tarde, después de cambios morfológicos en los que variedades anteriores con granos reventados y duros se convirtieron en maíz de grano harinoso de muchas hileras (Bird, 1980; Bird, Browman y Durban, 1984; Grobman *et al.*, 1961). Hay residuos de maíz en cerámicas antiguas de Yaya Mama, al norte del lago Titicaca (800-460 a.C.), aunque parecen ser de variedades locales de maíz (Staller, 2016: 14-15).

Relaciones entre serpientes, felinos, agua y cultivo del maíz

Ahora exploro los nexos entre los diseños de los teñidos por amarras, las pieles de serpiente y los pelajes de felino. Los patrones de piel de serpiente son una característica temprana en los diseños tejidos andinos, especialmente en las técnicas *sprang* del Horizonte Temprano (900-200 a.C.). Sus imágenes de hebras torcidas organizadas en mallas de forma romboide, han sido analizadas por Mary Frame (1986), en términos de los nexos entre esta técnica y el desprendimiento de la piel de una serpiente para «renacer», en vez de con lluvias o cultivos. Este mismo énfasis se repite en los estudios de patrones tejidos similares a la piel de serpiente mucho más tarde (Gerschultz, 2008). Pero téngase en cuenta que estas primeras imágenes, posiblemente con influencia de Chavín, no se basan solo en mallas de hebras con forma de serpiente, sino en un patrón consistente en serpientes con cabezas hendidas y una forma romboide asociada con la cabeza, que se repite a lo largo del tiempo, y que podría aludir a semillas de algún tipo (fig. 1).

La asociación entre felinos y el cultivo de maíz es un fenómeno continental, con ejemplos que van desde la región amazónica y los Andes, hacia el norte, a Mesoamérica y América del Norte, y también hacia el sur, como lo demuestran las etnografías de los mapuches. La especie de felino que se expresa en estos ejemplos tiende a cambiar con la región, desde las asociaciones con el puma en los Andes, a aquellas con el jaguar y el ocelote en las tierras bajas. Cada especie de felino lleva asociaciones distintas con

el mundo natural: Victòria Solanilla (2003: 90-92) asocia el puma con el rayo y el jaguar con las lluvias, pues cada uno de estos felinos pertenece a las lluvias, aunque de diferentes maneras.

Desde el Formativo, los felinos figuran en muchos ejemplos andinos como un Señor de los Animales, que además cuida de los cultivos como el maíz. Esto ocurre también en el Amazonas, donde se considera al jaguar el originador de todos los cultivos y un agente de potencia creativa (Fausto, 2000: 940; Reichel-Dolmatoff, 1978: 53). Y ocurre en Mesoamérica. En sus estudios sobre el dios olmeca de la lluvia, del Formativo, Taube (1995) sugiere que los orígenes del maíz, expresados en una deidad del maíz combinada con ese dios de la lluvia, se centraban en la figura antropomorfizada de un felino. E identifica como una característica común de estas deidades felínicas aquellas imágenes en que una mazorca brotando, en forma de trébol, emerge de una cabeza felínica hendida. En los Andes, este diseño se presenta no solo en relación con las serpientes, sino también en muchos motivos tejidos de felinos con cabezas hendidas, y con un rombo parecido a un grano de maíz asociado con la cabeza, los ojos o la boca (Arnold *et al.*, 2015: 148-9).

Los estudios mesoamericanos de la ceremonia azteca Toxcatl, para celebrar la llegada de la primavera y dedicada al dios del cielo y la tierra Tezcatlipoca, retratan a esta deidad como un jaguar (*Panthera onca*) asociado con las lluvias y la fertilidad del maíz. En las ceremonias actuales de los pueblos de habla náhuatl en el estado mexicano de Guerrero, que afirman ser descendientes de sus contrapartes aztecas,



Figura 1. Tejido en técnica *sprang*: a) detalle de una capucha de Ocucaje del Horizonte Temprano de la costa sur del Perú (900–200 a. C.), procedente de una colección privada, y b) un fragmento de Chancay del período Intermedio Tardío (1100–1430 d. C.) (dims. 130 x 93,5 cm), en algodón y pigmento. Ambos muestran patrones de serpientes de cabeza hendida asociados con un diseño de rombo. Fuente: a) Frame (1986: 65, fig. 5); b) Colección Landmann C.010118, en el Museu de Arte de São Paulo, Brasil (Arcuri *et al.* 2019: 172, fig. 222).

los jóvenes que se visten con atuendos de jaguar y participan en violentas peleas públicas aducen que, al derramar sangre humana, la deidad jaguar liberará su propia sangre en forma de lluvia para fertilizar la cosecha de maíz (Saunders, 1983, 1984 y 1998: 38-39). Aparte de la relación del jaguar con la lluvia, estos ritos atribuyen al jaguar el papel de Señor de los animales y protector de la fertilidad de los cultivos. Estas mismas ideas se hallan en tratados coloniales desde 1629 (Saunders, 1998: 41).

Los especialistas mesoamericanos del arte olmeca también prestan atención a la relación entre el jaguar y el maíz (Coe, 1972; Joralemon, 1971) y entre este felino y el trueno (Wasburn, 2012: 480). Los metates de Mesoamérica (incluidos los de Costa Rica) para moler maíz, a menudo con una base de tetrápodo en forma de jaguar, también llaman nuestra atención sobre este enlace.

Volviendo ahora a los Andes, las cabezas de jaguar, a veces con el atributo humano de un tocado (coronas o bandas para la cabeza), ya estaban presentes en la cerámica incisa de sitios del Formativo como Pacopampa (1500-400 a.C.), en el noreste de Perú, cerca de las tierras bajas de la Amazonía (Morales, 2007), a menudo en una trilogía de elementos conjuntamente con aves rapaces, como el águila, y una gran serpiente.

Los jaguares figuran en la iconografía de Chavín. Pero si bien existe una asociación de larga duración entre el surgimiento de Chavín como civilización y el cultivo del maíz, a partir del Período Inicial Tardío (1500-900 a.C.) (Collier, 1962; Lathrap, 1973), la evidencia sugiere nuevamente que el maíz en Chavín formaba parte de un culto centrado en la cerveza de maíz, asociado con el poder político-ritual, en lugar de una fuente clave de alimento (Burger y Van der Merwe, 1990; Hastorf y Johannessen, 1993). Las imágenes de maíz están notoriamente ausentes en el obelisco Tello (600-500 a.C.) y el Lanzón (500 a.C.) (Lathrap, 1973; Burger y Van der Merwe, 1990). Sin embargo, hay un jaguar grabado en la parte superior del Lanzón y una serpiente con cabeza de jaguar en la estela Raimondi y el obelisco Tello, así como en soportes de cerámica, textil y oro, por lo que podrían constituir referencias indirectas al cultivo del maíz. Estas imágenes felínicas fueron asociadas por Tello (1923) con el sol, los relámpagos y los truenos, por lo tanto, con las lluvias.

Algunas imágenes excepcionales de maíz en botellas de sitios tempranos de la civilización Chavín parecen confirmar su uso para la cerveza en vez de la comida. En Kotosh, una botella del Período Inicial Tardío presenta dos imágenes de una mazorca (con los granos expresados como puntos), aún en su cáscara (Coe, 1962; Izumi y Sono, 1963). Para Coe (1962: 580), este diseño tiene antecedentes olmecas y lo relaciona con el jaguar como Señor del Maíz, en que la cáscara en forma de «U» reflejaría la hendidura de la parte superior de la cabeza del felino, de donde se pensaba que brota la planta de maíz. Esta botella es casi contemporánea del Templo Viejo de Chavín de Huántar y la aparición de los primeros objetos de estilo

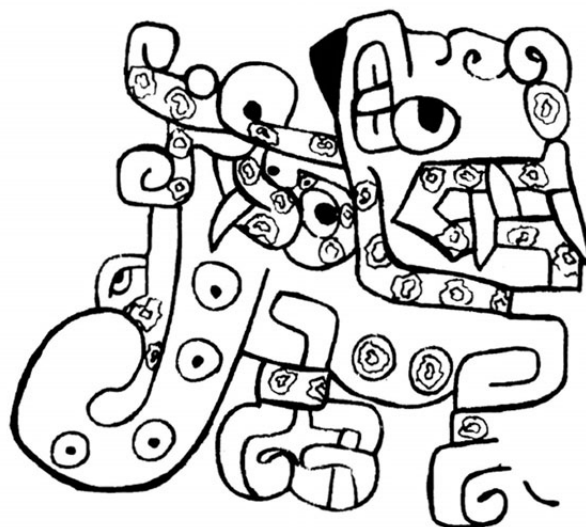


Figura 2. Tela con diseño de jaguar que muestra círculos concéntricos en *plangi*, áreas de *batik* y líneas pintadas directamente. Fuente: Stone (c. 1981).

Chavín en el área de Kotosh. En otros ejemplos de la Galería Ofrendas en el sitio mismo de Chavín, una botella de estilo mosna presenta una mazorca con las hojas separadas para mostrar la mazorca y los granos (Lumbreras, 1971: fig. 25c). No pertenece al estilo de cerámica local de Chavín de Huántar, y probablemente fue traído de la sierra norte (Burger, 1984: 177-178). Pero sí, reitera la importancia de separar los granos de maíz, en la producción de cerveza, en vez de consumirlo en grano entero. En cada caso, los diseños en estos objetos parecen señalar su papel como recipientes para servir cerveza de maíz, y no el maíz como alimento. En el obelisco Tello, las imágenes de enredaderas de calabaza de botella junto con calabazas maduras pueden indicar su uso similar para servir cerveza de maíz (Lathrap, 1973).

Aparte de las imágenes de granos de maíz en estas vasijas, se hallan diseños similares en las marcas de pelaje estilizadas en las esculturas, cerámicas y textiles de Chavín desde 900 a.C. En un textil pintado y teñido por amarraz (*plangi*) de estilo Chavín, posiblemente de Carhua, Rebecca Stone (1981) ilustra una figura de jaguar (fig. 2) con el pelaje en círculos concéntricos y rosetas. Estas manchas del felino se habían teñido antes de delinear el cuerpo del animal. El conocido artículo de John Howland Rowe sobre el arte de Chavín (1980 [1962]) propone que la forma en que se presenta el pelaje felínico y las pieles ofídicas denota un proceso de transformación, relacionado a las figuras retóricas en las narrativas locales, cuando en los hechos otras transiciones podrían haber estado en curso (Arnold, 2021). Entonces, aunque las imágenes de maíz en Chavín son raras, los círculos concéntricos y rosetas de pelaje felino o pieles de serpiente (fig. 3) podrían expresar diseños tempranos de granos de maíz. Estas marcas, como sustitutos de pieles de animales, se hallan más allá de Chavín, en botellas con asa de estribo cupisnique (Tembladera) y en el valle de Ica hacia el sur.

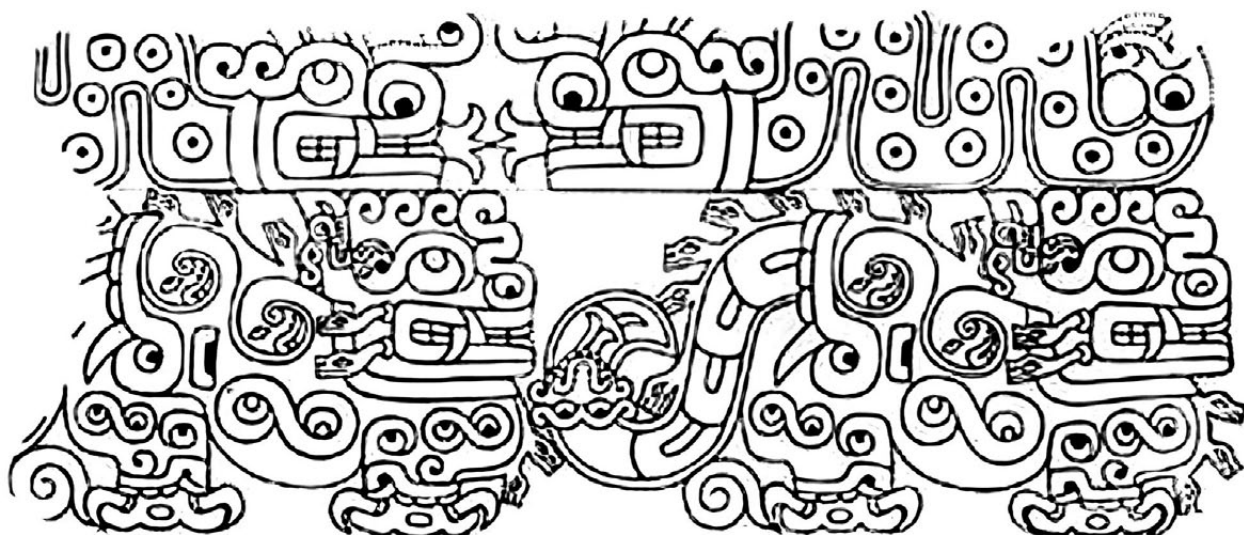


Figura 3. Círculos concéntricos en una imagen de piel de serpiente de Chavín. Fuente: John H. Rowe (1980 [1962], fig. 17).

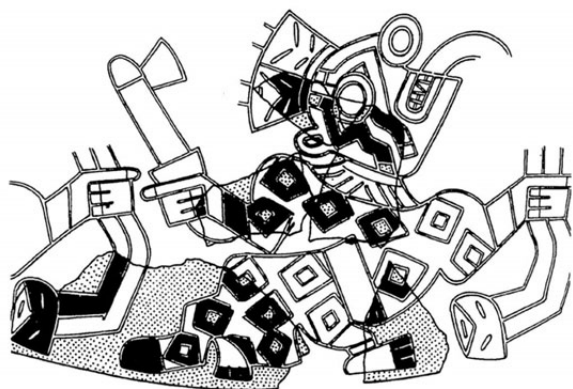


Figura 4. El Hombre Felino vestido una piel, sobre un cuenco de cerámica pukara. Fuente: Chávez (1992: 710).

Más al sur, en la iconografía de Pukara, al norte del lago Titicaca, del Formativo Tardío (550 a.C.-400 d.C.), las imágenes del Hombre Felino muestran una figura armada vestida de piel de felino (o una túnica teñida por amarras) con rombos concéntricos (fig. 4), en otra relación persuasiva entre el pelaje felino y estas formas.

Los diseños teñidos de un punto en un cuadrado o rombo, y granos de maíz

Otros vínculos entre el cultivo del maíz, las serpientes y los felinos se hallan en las figuras de un punto en un cuadrado o casi cuadrado de los textiles andinos teñidos por amarras. A menudo elaborados con técnicas de urdimbre y trama discontinuas, este diseño es genérico, por la manera en que se ha plegado el textil mientras se lo sumerge en el tinte. En los Andes surcentrales, esta técnica de reserva conserva el color original de la fibra mediante la aplicación de algún material que impide la absorción del tinte: pasta

o arcilla, pero principalmente hilo. Requiere una planificación inversa de la obra, ya que quedará aislado el color original donde se aplique una amarra y no penetrará el colorante (Cases y Agüero, 2004: 118). Esta técnica, llamada *plangi* e *ikat* en otras partes del mundo, se llama *watasqa* en quechua y *qhawata* en aymara, y se da en Mesoamérica y el suroeste de los Estados Unidos.

Mi propuesta es que, también en los Andes, este motivo de punto en el rombo hace referencia simultáneamente a un grano de maíz, a las manchas de un felino y a una piel de serpiente, y a las lluvias necesarias para generar este producto agrícola, al igual que en Mesoamérica y el suroeste norteamericano. En un contexto andino, este motivo parece referirse más a las manchas de un gato montés (*titi*) o un puma como el pastor felino (*awatiri*) a disposición de los cerros guardianes de los animales en su dominio (Arnold, 2022: 74). Sin embargo, sospecho que estas manchas en el pelaje van más allá de cualquier referencia unitaria a pastores felinos para aludir a ciclos de regeneración más complejos, que llegan a incluir serpientes y lluvias. En la región ribereña del lago Titicaca, los lugareños piensan que los felinos, sobre todo los gatos monteses, protegen las fuentes de agua como lo hacían en el pasado lejano. Otra idea muy difundida es que los felinos son los guardianes de las puertas entre mundos, donde el agua emerge de la tierra, y de allí los puntos de entrada de los rebaños de llamas liberados de estos lugares acuáticos. En la península de Taraco, cerca del sitio de Tiwanaku y el sitio pre-Tiwanaku de Chiripa, Hastorf y sus colegas descubrieron que los lugareños aún ofrecen sus respetos a los gatos salvajes que protegen los manantiales (comunicación del proyecto; Arnold, 2022: 74).

Basándonos en el trabajo de campo que llevamos a cabo en la *marka* y los ayllus de Qaqachaka, en las tierras altas del sur de Oruro, nuestro análisis del ciclo ritual llamado *ch'iwi* ilustra este marco de referencia en expansión (Arnold, 2018). El ciclo comienza cuando una familia sacrifica

un animal y come la carne (*ch'iwu*). Luego, un especialista ritual reúne los huesos y los recompone en la ofrenda de osamenta para estos pastores felinos, combinada con otros ingredientes rituales, que incluye harina de maíz blanca y amarilla (producto de los cálidos valles del norte de Potosí), para constituir su nueva cubierta de carne. El especialista y los hombres de la familia entierran estas ofrendas sacrificiales en una caja revestida de piedra, en lo alto de su cerro guardián. Esta caja de montaña es regenerativa; sirve como un espacio cerrado en que los restos del sacrificio sufren una serie de transformaciones, primero en emanaciones fétidas y luego en nubes de lluvia incipientes que se elevan desde la montaña. Con la ayuda de relámpagos (en forma de serpiente), las oscuras nubes (*ch'iwu*) a su vez liberan lluvia, que renueva los pastos en las laderas y proporciona el sustento a una nueva generación de animales y, por ende, a los humanos bajo su dominio. Entonces, las alusiones iniciales a los diseños de puntos en rombo como pelajes felinos podrían desarrollarse en secuencias secundarias que se refieren a la caja de montaña revestida de piedra (*kaja*) con sus ofrendas sacrificiales y su poder de transformarse en lluvias y, así, en una nueva capa de vegetación.

Quizás una contraparte femenina a este ciclo masculino de sacrificio y regeneración sería el pasaje de los *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, en que un grano de maíz salta en una vulva femenina, como imagen de una fertilidad incipiente (Salomon y Urioste, 1991: Ch. 5, v. 43, pp. 55-56, 163). Este sesgo femenino se confirma en la etnografía contemporánea de los Andes surcentrales, en que el diseño textil de un punto en un rombo concéntrico se denomina *uyu phaqara*, «la flor en el corral», y se lo relaciona con las partes de una mujer, particularmente cuando está menstruando y se la considera más fértil. Este diseño es considerado el dueño fertilizador de todas las cosas (Arnold, 1994).

Diseños de rombos en los teñidos por amarras de la costa del Pacífico y del altiplano andino

Las primeras técnicas andinas de teñido por amarras con motivos de un punto en un rombo se hallan principalmente en los tejidos costeros, ya que se conservan mejor. Cases y Agüero (2004: 133-134) sostienen que han estado presentes en el Norte Grande de la costa chilena desde fines del Arcaico y comienzos del Formativo (c. 1500-1000 a.C.). Estas técnicas también estuvieron presentes en sitios alrededor de Ilo, en el sur de Perú (5800-1800 a.C.), se extienden hacia el norte chileno, alrededor de Tarapacá, a lo largo de los cursos bajo y medio del río Loa, y hacia el sur en el oasis de San Pedro de Atacama.

La aplicación de esta técnica se halla primero en hilos teñidos (*boutonné*), luego en accesorios (turbantes, cinturones, cordones) y posteriormente en prendas como las faldas del Formativo Tardío. Hays-Gilpin *et al.* (2004) mencionan también los textiles teñidos por amarras de fibra de camélido y algodón recuperados de las costas sur y central del Perú (900-700 a.C.). Estas técnicas continuaron aplicándose,

en túnicas, mantos y taparrabos, durante el Período Medio (500-1000 d.C.) hasta la primera mitad del Intermedio Tardío (1000-1250 d.C.), durante unos 2.700 años (Cases y Agüero, 2004: 117). Las formas comunes de construcción en las túnicas y los mantos costeros con esta técnica de teñido incluían prendas de una sola pieza, de dos partes, y, en el caso de las túnicas, de cuatro partes. Por lo general, presentan franjas de urdimbre retorcida en el borde inferior de una túnica y en ambos extremos de un manto.

Esta temprana evolución de la técnica del teñido por amarras son un eco de la evidencia temprana del cultivo del maíz en el sur de Perú en el Arcaico Tardío, antes del 2000 a.C. (Perry *et al.*, 2006; Wilson, 1981: 103), y estas técnicas bien podrían haberse desarrollado con el impacto del cultivo del maíz y su uso ceremonial. El vínculo con el cultivo del maíz también explicaría el papel de estas técnicas de teñido en las redes comerciales posteriores del Intermedio Tardío. Uno de esos flujos de influencia en las túnicas teñidas con esta técnica es desde los oasis del complejo Pica-Tarapacá hacia enclaves desérticos de la costa del Pacífico (Patillos, Bajo Molle), a través de una serie de sitios intermedios. Núñez y Briones (2017: 137-143) sugieren que estas túnicas, con sus fondos rojos y azules, y diseños frecuentes de círculos concéntricos (fig. 5), eran usadas por las élites de Pica y sus linajes homólogos en estos sitios intermedios, en lo que constituía un macrocacicazgo multiétnico (o señorío) basado en redes de circulación a través de patrones de alianzas e intercambio de regalos (incluidos los textiles). Un componente vital de estas redes de intercambio fue el acceso al cultivo del maíz y probablemente el apoyo defensivo para garantizar su éxito en un período relativamente inestable. Los campos de maíz se extendieron en este período a lo largo del valle de Tarapacá hacia el norte. Los geosímbolos del arte rupestre de estilo tarapaqueño en estas rutas comerciales incluyen círculos concéntricos, y uno muestra un individuo que sostiene un bastón, con caravanas de llamas y formas circulares (Núñez y Briones, 2017: 140).

Otro factor que relaciona los teñidos costeros de este período con el cultivo del maíz es que las túnicas y los mantos suelen presentarse en tintes rojos o azules, con líneas blancas, rombos o círculos dejados en el color original del tejido (figura 5). En los períodos tempranos, el uso de estos dos colores señala textiles de alta categoría usados por las élites (Agüero, 2015: 199; Arnold y Espejo, 2012: 184-186; Pillsbury, 2006). Estos mismos colores aparecen en las técnicas de teñido por amarras en Mesoamérica y el suroeste norteamericano, donde el color rojo incluye asociaciones con la tierra y el cultivo del maíz, y el azul con elementos relacionados con las lluvias (Quiñones Keber, 1995: 139, 162, 186, en Webster *et al.*, 2006: 324).

La excepcional «túnica Aguada», hallada en el cementerio Quitor-2 en San Pedro (fig. 6) y tejida en la tradición del Período Medio de San Pedro de Atacama, presenta motivos de felinos sentados y serpientes bicéfalas con dientes aserrados y un perfil del cuerpo dentado. Tanto el felino como la serpiente cuentan con motivos de puntos en



Figura 5. Túnica trapezoidal con teñido por amarras en rojo y azul con rombos concéntricos y flecos, excavada por Ancker Nielsen en el cementerio de Bajo Molle al sur de Iquique, relacionada con la circulación de caravanas de llamas de Pica (Museo Regional de Iquique). Fuente: Núñez y Briones (2017: 137, fig. 4).



Figura 6. La túnica de Aguada, con imágenes de un felino y una serpiente bicéfala teñidas por amarras con motivos menores de rombos concéntricos a modo de piel. Fuente: Colección Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige, S. J. (Quitor-2, nº 1983: 15). Foto de Denise Y. Arnold.

rombos como marcas en la piel, por lo que podrían estar relacionados con el cultivo del maíz. Estos motivos figurativos son característicos del estilo Aguada (c. 660 d.C.) del noroeste argentino, aunque la iconografía de la túnica indica también influencias de las tierras bajas.

Dados los nexos entre el cultivo del maíz y el surgimiento de las civilizaciones andinas del Período Medio, Wari y Tiwanaku, existe cierto debate sobre su influencia en el desarrollo de los motivos teñidos por amarras en otros lugares. Sin embargo, en el caso de Wari, diferencias técnicas en relación con el teñido por amarras de la costa de Arica parecen confirmar la sugerencia de Cases y Agüero (2004: 136) de que los desarrollos costeros eran parte de las tradiciones textiles locales de Azapa y Atacama, Pica y Tarapacá, con sus propios patrones de interacción (cf. Dransart, 2017: 266). Cases y Agüero no relacionan los diseños elaborados en el teñido por amarras con el cultivo del maíz. Sin embargo, mencionan el nexo, en un sitio de enterramiento en el curso medio del río Loa, entre una túnica teñida por amarras y restos de mazorcas (2004: 130), y relacionan un par de túnicas teñidas por amarras con felinos, en un caso por su asociación con un sombrero policromado que cuenta con orejas felínicas, como si su portador asumiera un papel ritual como un ser felino (Cases y Agüero, 2004: 229, 230; Horta, 2012: 20-21).

La evolución posterior de estas técnicas de teñido en el imperio wari (600-1000 d.C.) privilegió las túnicas hechas de piezas cosidas entre sí. Según Ann P. Rowe (2012: 202), estos ejemplos fueron precedidos por la aplicación de estas técnicas en el estilo costero «sureño» de Nasca. Sin embargo, estas técnicas de teñido ya habían aparecido en ejemplos wari del siglo VII, durante su período inicial de expansión. Las túnicas wari tienen flecos, como sus contrapartes chilenas, mientras que el estilo nasca del sur no los tiene. El cultivo de maíz wari parece haberse extendido hacia el sur desde los Andes centrales (c. 650-900 d.C.), por lo que nuevamente estas fechas coinciden con la expansión de las técnicas de teñido por amarras. Los ejemplos teñidos de Wari tienen una amplia variedad de sitios de hallazgo, desde la costa sur peruana hasta el valle de Supe, el valle de Huarney y la Huaca Cao en el valle de Chicama en la costa norte (Rowe, 2012: 200). También incluyen diseños nasca-wari (figs. 7a y b).

En términos de sus usos y significados, Anita Cook (1996) interpreta ciertos estilos de las túnicas wari teñidas por amarras como emblemas del poder provincial usados por personas de alto rango, incluido el gobernante soberano wari. Y llama la atención sobre el motivo de un rombo en un cuadrado, tanto en los tapices como en las túnicas de élite wari teñidas con esta técnica, como si tuviera un «uso especial» como símbolo soberano, y significados especiales (Cook, 1996: 94-95). Ann P. Rowe (2012: 193) también asocia estas prendas con una facción importante de hombres en la jerarquía wari. Aparte de en las túnicas, estos diseños teñidos por amarras se hallaron en artículos para la cabeza y en la decoración del rostro humano (Cook, 1996: 95-98).

Técnicamente, algunas túnicas teñidas Wari se tejían con urdimbre y trama continuas. Sin embargo, las más elaboradas se tejían con urdimbre y trama discontinuas, para poder teñirlas, desmontarlas y volver a ensamblarlas para producir un mosaico complejo de diseños (Cook, 1996: figs.



Figura 7. a. Túnica cerrada Wari teñida por amarras con diseños de rombos concéntricos. b. Fragmento de un manto teñido por amarras, probablemente de la costa sur del Perú. Fuente: a. Musef, La Paz (Cat. 42, ID 19334), en Arnold *et al.* (2013 118–119); b. Musef, La Paz (Cat. 43, ID 20070), en Arnold *et al.* (2013 120–121). Fotos de Gabriela Escobar.

2 y 3; Stone-Miller, 1992: Pl. 21a y b). Una túnica que se conserva en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA) combina el efecto del teñido por amarras en cuadrados o diseños de rombos, emparejados para formar rombos concéntricos, con otras tiras de colores en meandros o diseños en zigzag, como si el objetivo fuera emparejar imágenes de manchas felinas (granos de maíz) con

zigzags serpenteantes (relámpagos). Otros ejemplos presentan bloques escalonados que pueden expresar relaciones jerárquicas o patrones de ganchos opuestos que pueden expresar una postura depredadora (Arnold, 2019: 60–64; Rowe, 2012: 198, fig. 187). Es notable el esfuerzo en algunos ejemplos por hacer que los componentes teñidos por amarras creen un patrón de cruces andinas (*chakana*),



Figura 8. a. Túnica wari con piezas rectangulares en teñido por amarras y un motivo de cruz andina o *chakana*, siglos VIII al IX. b. Túnica wari con piezas teñidas por amarras formando múltiples cruces andinas o *chakanas*. Fuente: a. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York; imagen de dominio público. Dims: 83,8 x 121,9 cm. Número de acceso: 1980.564.2. Donación de Arthur M. Bullowa, 1980; b. The Textile Museum, Washington, D.C. (ID 91.341); imagen de dominio público. Dims. 86,5 cm x 122 cm. Adquirido por George Hewitt Myers en 1941.

posiblemente una variación del formato del rombo concéntrico (figs. 8a y b. Véase también el Fondo del Consejo de Vestuario N.º M.74.151. 14, en el LACMA). Otro patrón común de rombos teñidos por amarras crea formaciones en «X». Tras el declive del imperio wari, los mismos motivos se hallan más al norte, en prendas chancay e inca de alto estatus, continuando en períodos posteriores.

A pesar de las pocas pistas sobre su significado, estos diseños de rombos concéntricos fueron importantes para el imperio wari y sus líderes. Sus asociaciones más obvias son con pieles de felinos o serpientes, y ocasionalmente con la forma de «X» o zigzag que podría expresar rayos y, por lo tanto, lluvias. Dransart (2017, p. 268) observa que el uso de vellón blanco en los diseños wari de un punto en el rombo podría estar relacionado con las nubes. Sin embargo, otro punto de

articulación entre estos diseños y los felinos y las serpientes podría ser la expansión wari del cultivo del maíz.

Uribe y Agüero (2002) niegan cualquier influencia de Tiwanaku en la difusión de los teñidos costeros, y no registran textiles de este tipo en el enclave de Tiwanaku en Moquegua, ni en Ilo. Agüero (2000) duda de que en los textiles de Tiwanaku se hayan usado técnicas de teñido por amarras, y Cases y Agüero (2004) afirman que no existen tejidos teñidos con esa técnica en la sierra circunlacustre del Titicaca ni en Cochabamba, como centros de producción del Estado de Tiwanaku. Pero otros investigadores sí perciben una influencia tiwanaku en estos textiles costeros. Para Wynne Minkes (2008), algunas técnicas de Maytas-Chiribaya podrían haber sido copiadas de grupos de Tiwanaku, pero dentro de sus idiomas culturales locales. Ann P. Rowe (2012: 202) confirma que podría haber una influencia de Tiwanaku en los desarrollos del teñido por amarras, puesto que la iconografía de las túnicas teñidas a veces muestra una figura de cazador-guerrero arrodillada en un bote de totora, que ella asocia con esta civilización lacustre.

Sin embargo, estos estudios no mencionan las «faldas» grabadas en algunas litoesculturas del sitio de Tiwanaku (fig. 9), por ejemplo en el monolito Ponce, con sus marcas de círculos concéntricos como pieles de felinos o prendas teñidas por amarras. En particular, este género de monolito sostiene un *qiru* para beber en una mano y una tableta de rapé en la otra, como si ofreciera a sus subordinados una mezcla de cerveza de maíz con alucinógenos añadidos (Guengerich y Janusek, 2020: 7). En su estudio de la iconografía de Tiwanaku, Scott Smith (2012: 26-28, 50, fig. 50) asocia tales círculos concéntricos de Tiwanaku con cabezas de felinos y con un mundo de regeneración ubicado en el seno de importantes montañas (las *Llantur muntu*).

En cuanto a las secuencias históricas del teñido por amarras en los Andes, Cases y Agüero (2004: 136) sí reconocen que estas técnicas se practicaron simultáneamente en una amplia zona. La introducción de esta técnica de teñido en la costa de Chinchorro (c. 1000 a.C.), coincide con su uso inicial en Chavín, en la sierra central del Perú, así como en Carhua, en la costa sur del Perú (c. 900-700 a.C.). Luego, los ejemplos del Horizonte Medio y principios del Intermedio Tardío que se hallan en Chile son contemporáneos con el uso de técnicas de teñido por amarras en Nasca (300-700 d.C.) y en Nasca-Wari (600-1000 d.C.) en la costa sur peruana (cf. Haeblerli 2002). Más tarde aún, los ejemplos de estas técnicas de teñido en la primera mitad del Intermedio Tardío, en el Norte Grande de Chile, son contemporáneos con ejemplos en Chancay (1100-1400 d.C.) y Chimú (1100-1532 d.C.), en las costas central y norte del Perú. Entonces, ¿qué podría explicar influencias tan amplias? Propongo que este intercambio de conocimientos técnicos, con su reiteración de los diseños de puntos en rombos de aspecto felino (y en casos excepcionales con motivos de serpientes), está vinculado a la práctica del cultivo del maíz y sus usos ceremoniales.



Figura 9. Monolito Ponce, Tiwanaku (Bolivia) y detalle de la falda. Fuente: Fotografía cortesía de Aidan Moran, subida el 27 de enero de 2017. <https://pixels.com/featured/ponce-monolith-tiwanaku-bolivia-aidan-moran.html>

El motivo del punto en el rombo en Mesoamérica

Volviendo a Mesoamérica, el motivo de un punto en un cuadrado o rombo tiene raíces antiguas, que se remontan al menos hasta el período Preclásico (anterior al 250 d.C.) y más probablemente hasta el Formativo (Marcus, 1989). Un ejemplo temprano es un cuenco olmeca con cuatro triángulos redondeados llenos de puntos en rombos, que quizás expresa mazorcas de maíz (Taube, 2010, y Lara Silva y Guevara Muñoz, 2002, citado en Hays-Gilpin *et al.*, 2004: 35). Otra faceta de la distribución mesoamericana de estos diseños es la creciente evidencia, en la aplicación de estos motivos con teñido por amarras, de influencias de la iconografía y los sistemas simbólicos wari, que luego se extiende aún más al norte. He señalado los vínculos entre wari y náhuatl, donde estos motivos se relacionan con el cultivo del maíz, con su serpiente y sus asistentes felínicos.

Kelley Hays-Gilpin *et al.* (2004: 35) muestran que estos mismos motivos aparecen en la cerámica maya del Clásico tardío y del mismo período en las tierras bajas, en los murales pintados y en la piedra tallada, lo que implica su uso en prendas como túnicas, paños para las caderas y taparrabos en la región maya hacia 700 d.C. Estos autores también mencionan un altar de sacrificios del siglo VIII con imágenes del espíritu del «viejo estilo», Buchte Kan, vestido con una falda escocesa con un diseño de puntos en rombos y bailando con una boa constrictora, en otra indicación de una relación entre serpientes, técnicas de teñido por amarras y este motivo. No se han hallado ejemplos arqueológicos de teñido por amarras en sitios mayas, aunque se conoce un ejemplo de *batik* (Johnson, 1954: 143-144, Pl. 37, fig. 9). Sin embargo, en el arte maya, los motivos del punto en un cuadrado o en un rombo dispuestos en filas aluden a las pieles escamosas de los reptiles fundamentales para la cosmología maya: cocodrilos, caimanes, tortugas y serpientes. Webster *et al.* (2006: 135) describen cómo en el Templo del Norte de Chichén Itzá (800-948 d.C.) se expresa el Dios del Maíz vestido con una prenda de cuerpo entero cubierta con diseños de punto en un cuadrado, y cómo el mismo diseño caracterizaba a la Serpiente Emplumada (Schele y Mathews, 1998: fig. 6.51).

En las tierras altas de México, el cuerpo y la cabeza de serpiente de la gran estatua azteca de piedra de Coatlicue («falda de serpiente») están cubiertos con motivos de puntos en cuadrados (Pasztory, 1998: fig. 63). Los códices aztecas también están repletos de imágenes de deidades e imitadores de deidades que visten faldas, túnicas o mantas decoradas con lo que parecen ser diseños teñidos. Se suele asociar a los dioses masculinos aztecas con un motivo de punto azul en un rombo. Sin embargo, la diosa náhuatl de los tejedores e hilanderos, Xochiquetzal («Flor preciosa» o «Pluma de flor de quetzal») tiene un nexo cercano con el motivo del punto rojo en el rombo (Hays-Gilpin *et al.*, 2004: 36). Esta deidad de la fertilidad de la madre tierra, relacionada con el agua, suele ser asociada con una serpiente, a través de la cual las mujeres son veneradas como creadoras de vida y tejedoras (fig. 10).

Con respecto al uso del color en estos motivos, Laurie Webster y colegas sugieren que las imágenes de las deidades de la tierra y el maíz, sean masculinas o femeninas, llevan atuendos decorados con motivos de puntos rojos en un rombo. Sin embargo, las deidades de la lluvia y el agua, masculinas o femeninas, tienen atuendos decorados con un motivo de punto azul en un rombo, al igual que las líneas descendentes de la élite azteca (Webster *et al.*, 2006: 323-4).

Patricia Rieff Anawalt asocia todos los textiles tributados ilustrados en el códice Mendoza que muestran el motivo del punto en el cuadrado con provincias que antes formaban parte del Imperio tolteca (1990: 291, 298, figs. 6, 7; 2000, citado en Hays-Gilpin *et al.* 2004: 37-38). Plantea además que el manto del emperador azteca (*xiuhtlalpilli* en náhuatl), con sus orígenes toltecas, tenía una base de color azul índigo, con diseños de rombos concéntricos, en forma de una greca, aplicados en una técnica parecida al teñido por amarras de los Andes (Anawalt, 1990: 299-303 y fig. 10). Estos rombos, con sus bordes borrosos, expresaban el rol del emperador como la serpiente emplumada. Por su parte, Dorothy Washburn (2012: 488-490) asocia la forma de la greca con el primer brote de la semilla de maíz, que relaciona al emperador además con el cultivo del maíz. En otros códices los rombos se asocian con los otomíes, particularmente la apertura de su cueva de origen. En ejemplos mexicanos, este diseño se halla en ilustraciones dedicadas



Figura 10. La diosa náhuatl de las tejedoras e hiladoras, Xochiquetzal («Flor preciosa» o «Flor Quetzal-pluma»), con motivos de puntos en el rombo en su falda. Fuente: Wikipedia, de dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=766767>

a Quetzalcóatl, a deidades femeninas y en estilos de cerámica de élite (Webster *et al.* 2006: 324). En los ejemplos mayas, estos diseños parecen estar presentes en el siglo VIII y posiblemente antes, siendo posteriores a su aparición en los diseños wari por solo un siglo. De nuevo, la evidencia sugiere que la influencia de las técnicas de teñido por amarras de los Andes se desplazó hacia el norte, llegando al imperio tolteca en el siglo XII, donde el motivo del punto en el rombo se asoció al culto de Quetzalcóatl y otras deidades aztecas. Se dice que las principales asociaciones de estos motivos en Mesoamérica se relacionan con el agua y la lluvia, el maíz y la fertilidad, combinados con el poder de la serpiente emplumada, asociada a su vez a la autoridad divina (p. 325).

El motivo del punto en el rombo en el suroeste de Estados Unidos

Estos mismos patrones de rombos concéntricos en técnicas de teñido por amarras se hallan en el suroeste de Estados Unidos, desde finales de 1100 o 1200 (Webster *et al.*, 2006: 325). Al igual que en Mesoamérica, estos diseños vinculaban serpientes, agricultura de maíz, piedras azul verdosas, humedad y fertilidad, autoridad ritual y política (Hays-Gilpin *et al.*, 2004: 33).

Los diseños teñidos por amarras parecen haberse originado en el México de los siglos X y XI (Webster *et al.*, 2006: 327, 330). Los ejemplos de Hohokam (a partir del 300 d.C.) comienzan con un tablero de ajedrez sin el punto, seguidos más tarde por cuadros con puntos. Los diseños cuadriculados sin los puntos fueron populares desde 500 d.C., alcanzando su apogeo entre 900 y 1100 d.C. Los Hohokam eran comerciantes que vivían en las rutas comerciales y podrían haber sido actores clave en el comercio a larga distancia en que el conocimiento textil y el uso ceremonial del maíz cambiaron de manos. Sus diseños en damero parecen haber expresado caparazones de tortugas, y los que tienen puntos las escamas de sapos cornudos y serpientes, aunque este motivo también podría haber expresado pieles de animales y plumas de aves (Webster *et al.*, 2006: 331).

En vez de los rombos concéntricos teñidos por amarras o de rombos en cuadrados que se hallan en los Andes, los motivos usados en esta región suelen ser puntos en un cuadrado o un rombo, con algunas excepciones. Estas imágenes, que también se hallan en arte rupestre, pinturas murales kiva y cerámica de Arizona y Nuevo México, se remontan a finales del siglo X o más (fig. 11). Estudios detallados amplían la esfera de referencias de estos patrones desde asociaciones con serpientes hasta un sistema simbólico dinámico o «iconografía ritual» que relaciona nubes, lluvia, agricultura de maíz, relámpagos y otros eventos meteorológicos, serpientes y fertilidad.

Webster *et al.* (2006: 318, 340) mencionan el término para estos diseños entre los hopi: *qa'öveni*, que se refiere a marcas de maíz, pero en un sentido genérico. Describen cómo,



Figura 11. Ropa teñida por amarras y el motivo de un punto en cuadrado en los murales kiva del Pueblo Ancestral, en Awat'ovi, Sala 529, c. 1400-1500 d.C. Fuente: Smith (1952: fig. 50c), reimpreso por cortesía del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard (también en Hays-Gilpin, *ibid.*: 41, fig. 4).

en la cerámica policromada de Fourmile, creada por los Pueblos Ancestrales en lo que ahora es Arizona, el uso de este diseño en las barbillas de caras similares a *kachinas* (muñecas rituales) parece referirse a la parte oscura o inferior de las nubes de lluvia, cargadas de humedad (p. 334). Esto es como el concepto de *ch'iwu* en el aymara andino. La palabra hopi para «semilla», *poosi*, suena igual que «ojo», y, en los juegos de palabras verbales y visuales, las semillas de maíz se comparan con los ojos (p. 334). Esto es similar a las asociaciones andinas entre semillas, manantiales y diseños de ojos, todos llamados *layra* (o *nayra*) en lengua aymara. Washburn (2012: 487) menciona que, en algunos cantos de las *kachinas*, los puntos en estos diseños aluden específicamente al polen, acompañado por las lluvias, que conjuntamente fertilizan los granos de maíz con la sustancia vital, *soona'at* (el germen de la vida en el interior del grano). Esto indica que el uso hopi de estos diseños aludiría no solo al maíz en sí, sino también a este «germen

vivo» que cae en el momento de la polinización desde la borla en la punta de la planta para fertilizar la semilla de cada grano. Asimismo, las lluvias se manifiestan en la Serpiente de Agua que mueve el agua desde el subsuelo para que caiga del cielo como lluvia, y que tiene un papel clave en los ritos relacionados con el cultivo del maíz (Webster *et al.* 2006: 338), con sus paralelos en las ideas mesoamericanas sobre Quetzalcóatl.

Observaciones finales

Dada esta amplia gama de evidencias de la relación entre los motivos textiles de puntos en un cuadrado o rombo y el cultivo del maíz, retorno a mi pregunta: por qué los estudiosos andinos han evitado explorar una visión más amplia del significado de estas imágenes.

Un enfoque que reconozca las dinámicas políticas y sociales del cultivo del maíz, especialmente el uso del maíz en la elaboración de cerveza de maíz como actividad simbólica clave en un complejo ritual y ceremonial en constante expansión, ligado a la expansión de los campos de maíz, nos permite explorar otras características iconográficas compartidas de los diseños de teñido por amarras. No ha habido espacio aquí para examinar las evidencias adicionales de figuras de élite que visten prendas teñidas por amarras en otros soportes, en que la figura sirve cerveza de maíz, como otra vía para confirmar estas relaciones, y paso por alto las figuras comunes de felinos y reptiles en recipientes para almacenar o servir *chicha*. Me he centrado en la expresión básica de estos poderosos actos de convivialidad a través del consumo compartido de cerveza de maíz, sea en el círculo concéntrico o como el motivo del punto en el cuadrado o el rombo, en varios soportes (cerámica, piedra, textil), como imagen de un grano de maíz en estado incipiente.

Como han intuido otros investigadores, esta expresión básica se expande rápidamente a un lenguaje plurisémico de las múltiples transformaciones que implica el cultivo del maíz, desde su siembra (como semilla) hasta su salida de la tierra, y los posteriores patrones de crecimiento facilitados por elementos como el polen, el viento y las lluvias, acompañados de rayos, que promueven este proceso de generación y aseguran una cosecha exitosa. La noción hopi de un grano de maíz, no solo como un cultivo sino como el «germen de vida», capta esta cualidad viva del diseño del punto en el rombo, al igual que la noción aymara de la «flor en el corral» como el generador incipiente de todas las cosas. Esto implica que usar estos diseños en el cuerpo imbuyó a sus usuarios de estos poderes expansivos sobre el mundo natural, más allá de su importancia política al compartir con aquellos bajo su influencia la cerveza de maíz como resultado inmediato de estos complejos procesos evolutivos.

Agradecimientos. Agradezco a Christine Hastorf por sus comentarios sobre este ensayo y a Hugo Montes por sus observaciones. El trabajo de campo no se habría realizado sin la ayuda de Juan de Dios Yapita.

Bibliografía

- AGÜERO P., C. 2000. Tarapacá-40 y la textilera formativa del Norte de Chile. *Actas XIII Reunión Anual Comité Nacional de Conservación Textil*, 7-18.
- AGÜERO P., C. 2015. *Vestuario y sociedad andina. Desarrollo del Complejo Pica-Tarapacá (800-1400 DC)*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- ANAWALT, P R. 1998. They Came to Trade Exquisite Things: Ancient West Mexico-Ecuadorian Contacts. En R. Townsend ed., *Ancient West Mexico: Art and Archaeology of the Unknown Past* (pp. 233-249). New York: Thames and Hudson.
- ANAWALT, P R. 1990. The Emperor's Cloak: Aztec Pomp and Toltec Circumstances. *American Antiquity*, 55(2), 291-307.
- ARNOLD, D. Y. En prensa. Un signo semicircular andino y sus implicancias sacrificiales: de preocupaciones iconográficas hacia el flujo de relaciones entre humanos y moluscos. En J. Elizaga ed., *Animal-objectual: ontologías híbridas de la cultura material*. Santiago de Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Gobierno de Chile.
- 2022. Animal Rearing, Hunting and Sacrifice in the Andes: Rethinking Reciprocal Relations between Humans and Mountains. En D. Salvucci y T. Boos eds., *Cultures in Mountain Areas. Comparative perspectives* (pp. 57-88). Bolzano: Bu-press, Free University of Bozen-Bolzano (unibz).
- 2021. El tema de los 'cambiapielos' en la tradición oral aymara: nexos entre literatura y antropología en los Andes. *Boletín Literario* (Fundación Simón Patiño), 43. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=766767>
- 2019. Recontextualizando restos materiais: relações familiares entre alguns membros do Comodato MASP Landmann e tecidos de outras coleções mundais. En M. Ocuri (ed.), *Comodato MASP Landmann. Vol. 1. Textéis pre-colombianos*, del 14 junio al 28 julio de 2019 (pp. 50-65). São Paulo: MASP.
- 2018. Al grano: Los haces de relaciones, lo sensorial y la eficacia ritual en los Andes Sur-centrales. *Textos Antropológicos*, 19(1), 49-67.
- 1994. The Flower in the Corral. An Andean Textile Guide for Interweaving Worlds. En *Fertility. Images and Icons, Rites and Rituals* (pp. 20-25). Colchester: Exhibition at the MA Gallery Studies Students, University of Essex, 1994.
- ARNOLD, D. Y., y ESPEJO, E. 2012. Andean Weaving Instruments for Textile Planning: the Waraña Coloured Thread-Wrapped Rods and Their Pendant Cords. *Indiana*, 29, 173-200. <http://www.redalyc.org/pdf/2470/247026964008.pdf>
- ARNOLD, D. Y. con ESPEJO, E., y MAIDANA, F. L. 2015. *Weaving Life: The Textile Collection of the Museo Nacional de*

- Etnografía y Folklore, La Paz, Following the Productive Chain*. La Paz: Musef y Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. <http://baselat.org/recursos/weaving-life-the-textile-collection-of-the-museo-nacional-de-etnografia-y-folklore-la-paz-bolivia-following-the-productive-chain/>
- BIRD, R. M. 1980. Maize Evolution from 500 B. C. to the Present. *Biotropica*, 12(1), 30-41.
- BIRD, R. M., BROWMAN, D. L., y DURBIN, M. E. 1984. Quechua and maize: mirrors of Central Andean culture history. *Journal of the Steward Anthropological Society*, 15, 187-239.
- BIWER, M. E., YÉPEZ A., W., BAUTISTA, S. L., y JENNINGS, J. 2022. Hallucinogens, Alcohol and Shifting Leadership Strategies in the Ancient Peruvian Andes. *Antiquity*, 96(385), 142-158. Recuperado de: <https://doi.org/10.15184/aqy.2021.177> (Consultado el: 17.10.2022)
- BLASCO DRAGÚN, E., y MARÓN, N. 2021. Sistemas gráficos discursivos y transmisión de significados en las culturas Maya y Wari. Ponencia a las XIV Jornadas Estudios e Investigaciones Interdisciplinarias y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- BOONE, E. H., y MIGNOLO, W. D. 1994. *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham, NC: Duke University Press.
- BOONE, E. H., y URTON, G. (eds.) 2011. *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BRUGNOLI, P., y HOCES DE LA GUARDIA, S. 1999a. *Amarras. Arte de teñir en los Andes prehispánicos*. En C. Sinclair A., *Amarras. Arte de teñir en los Andes prehispánicos* (pp. 11-33). Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1999b. Las imágenes en color del tintorero de los Andes. En I. Dusi, Y. Wada, M. Bravo, M. Correa, T. Grant, y P. Velasco (eds.), *Shibori: El arte de teñir con amarras* (pp. 15-23). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- BURGER, R. 1984. *The Prehistoric Occupation of Chavin de Huantar, Peru*. Berkeley, CA: University of California Publications in Anthropology, Vol. 14, University of California Press.
- BURGER, R. L., y VAN DER MERWE, N. J. 1990. Maize and the Origin of Highland Chavin Civilization: An Isotopic Perspective. *American Anthropologist*, 92(1), 85-95.
- CAROT, P y HERS, M-A. 2016. De perros pelones, buzos y Spondylus. Una historia continental. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXVIII(108), 9-50. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, DF. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36945270002> (Consultado el 20.09.2022)
- CARTER, B. P. 2011. *Spondylus* in South American Prehistory. En F. Ifantidis y M. Nikolaidou (eds.), *Spondylus in Prehistory. New Data and Approaches. Contributions to the Archaeology of Shell Technologies* (pp. 63-89). Oxford: Archaeopress, BAR International Series 2216.
- CASES C., B., y AGÜERO P., C. 2004. Textiles teñidos por amarras del Norte Grande de Chile. *Estudios Atacameños*, 27, 117-138.
- CHÁVEZ, S. J. 1992. The Conventionalized Rules in Pucara Pottery Technology and Iconography: Implications for Socio-political Developments in the Northern Lake Titicaca Basin (vols. I a III). (Tesis de doctorado). Michigan: Michigan State University.
- COE, M. D. 1972. Olmec Jaguars and Olmec Kings. En E. P. Benson ed., *The Cult of the Feline*, pp. 1-18. Washington, DC: Dumbarton Oaks.
- 1962. An Olmec Design on an Early Peruvian Vessel. *American Antiquity*, 27(4), 579-580.
- COLLIER, D. 1962. The Central Andes. En R. J. Braidwood y G. R. Willey (eds.), *Courses Toward Urban Life* (pp. 165-176). Chicago: Aldine.
- COOK, A. G. 1996. The Emperor's New Clothes: Symbols of Royalty, Hierarchy and Identity. *Journal of the Steward Anthropological Society*, 24 (1-2), 85-120.
- CORDY-COLLINS, A. 2001. Blood and the Moon Priestesses: Spondylus Shells in Moche Ceremony. En E. P. Benson y A. G. Cook eds., *Ritual Sacrifice in Ancient Peru* (pp. 35-53). Austin: University of Texas Press.
- 1994. An Unshaggy Dog Story. *Natural History* 103(2), 34-41.
- DRANSART, P. 2017. The Curious Case of Sir Henry Wellcome's Wooden Statuette Clad in Tie-dyed Wari Cloth. *PreColumbian Textile Conference VII / Jornadas de Textiles PreColombinos VII*, 16. Recuperado de: <http://digitalcommons.unl.edu/pct7/16> (Consultado el 03.03.2021)
- FAUSTO, C. 2000. Of Enemies and Pets: Warfare and Shamanism in Amazonia. *American Ethnologist*, 26(4), 933-956.
- FRAME, M. 1986. The Ancient Images of Fabric Structures in Ancient Peruvian Art. En A. P. Rowe (ed.), *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles: April 7th and 8th, 1984* (pp. 47-80). Washington, DC: The Textile Museum.
- GERSCHULTZ, J. 2008. The Serpentine Essence of a Chancay Gauze Headdress. *Textile Society of America Symposium Proceedings*, Paper 94. Recuperado de: <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/94> (Consultado el 07.09.2014)
- GROBMAN, A., BONAVIA, D., DILLEHAY, T., PIPERNO, D. R, IRIARTE J., y HOLST, I. 2012. Preceramic Maize from Paredones and Huaca Prieta, Peru. *PNAS*, 109: 1755-1759.
- GROBMAN, A., SALHUANA, E., y SEVILLA, R., con MANGELSDORF, P. C. 1961. *Races of Maize in Peru*. Washington, DC: National Academy of Sciences National Research Council.
- GUENGERICH, A., y JANUSEK, J. W. 2020. The Suñawa Monolith and a Genre of Extended-Arm Sculptures at Tiwanaku, Bolivia. *Ñawpa Pacha*. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00776297.2020.1830974> (Consultado el 11.04.2022)
- HAEBERLI, J. 2002. Siglas 1: a Newly Identified Early Horizon Culture. Department of Arequipa, Peru, *Textile Society of America Symposium Proceedings*, Paper 392. Recuperado de: <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/392> (Consultado el 12.04.2022)
- HALBMAYER, E. ed. 2020. *Amerindian Socio-Cosmologies between the Andes, Amazonia and Mesoamerica. Toward an Anthropological Understanding of the Isthmo-Colombian Area*. London and New York: Routledge.

- HASTORF, C. A., y JOHANNESSEN, S. 1993. Pre-Hispanic Political Change and the Role of Maize in the Central Andes of Peru. *American Anthropologist*, n. s., 95(1), 115-138. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/681182> (Consultado el 11.04.2019)
- HASTORF, C. A., WHITEHEAD, W. T., BRUNO, M. C., et al. 2006. The Movements of Maize into the Middle Horizon Tiwanaku, Bolivia. En J. E. Staller, R. H. Tykot, y B. F. Benz (eds.), *Histories of Maize: Multidisciplinary Approaches to the Prehistory, Linguistics, Biogeography, Domestication, and Evolution of Maize* (pp. 429-448). New York: Taylor & Francis Group, Routledge.
- HAYS-GILPIN, K. A., WEBSTER, L. D., y SCHAAFSMA, P. 2004. The Iconography of Tie-dyed Textiles in the Ancient Americas. *Cosmos*, 20, 33-56.
- HEGGARTY, P., y BERESFORD-JONES, D. 2010. Agriculture and Language Dispersals. Limitations, Refinements, and an Andean Exception? *Current Anthropology*, 51(2), 163-191.
- HORTA T., H. 2012. El estilo circumpuneño en el arte de la parafernalia alucinógena prehispánica (Atacama y Noroeste Argentino). *Estudios Atacameños*, 43, 5-34.
- ILTIS, H. H. 2000. Homeotic Sexual Translocations and the Origin of Maize (*Zea mays*, Poaceae): A New Look at an Old Problem. *Economic Botany*, 54(1), 7-42.
- IZUMI, S., y SONO, T. 1963. *Andes 2, Excavations at Kotosh, Peru, 1960*. Tokyo: Kadokawa Publishing Co.
- JIMÉNEZ DÍAZ, M. J. 2009. *Tradición de tradiciones. Tejidos prehispánicos y virreinales de los Andes, La colección del Museo de América*. Madrid: Museo de América, etc.
- JOHNSON, I. 1954. Chiptic Cave Textiles from Chiapas, Mexico. *Journal Société Americanistes*, Paris, n. s. 43, 137-148.
- JORALEMON, P. D. 1971. *The Study of Olmec Iconography*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology No. 7.
- KENT, K. P. 1957. The Cultivation and Weaving of Cotton in the Prehistoric Southwestern United States. *Transactions of the American Philosophical Society*, n. s. 47(3), 455-732.
- KING, M. E. 1979. The Prehistoric Textile Industry of Mesoamerica. En A. P. Rowe, E. P. Benson, y A-L Schaffer (eds.), *The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference* (pp. 265-278). Washington, DC: The Textile Museum and Dumbarton Oaks.
- KISTLER, L., YOSHI MAEZUMI, S., GREGORIO DE SOUZA, J. et al. 2018. Multiproxy Evidence Highlights a Complex Evolutionary Legacy of Maize in South America. *Science*, 362(6420): 1309-1313. Recuperado de <https://doi.org/10.1126/science.aav0207> (Consultado el 11.07.2022)
- KISTLER, L., BIEKER, V. C., MARTIN, M. D. et al. 2020. Ancient Plant Genomics in Archaeology, Herbaria, and the Environment. *Annual Review of Plant Biology* (pp. 605-629). Recuperado de: <https://doi.org/10.1146/annurev-arplant-081519-035837> (Consultado el 11.04.2022)
- LARA SILVA, A. C., y GUEVARA MUÑOZ, M. E. 2002. *La restauración de la cerámica olmeca de San Lorenzo Tenochtitlan*, Veracruz. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas e Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Serie San Lorenzo 1.
- LATHRAP, D. W. 1973. Gifts of the Cayman: Some Thoughts on the Subsistence Basis of Chavin. En D. W. Lathrap y J. Douglas (eds.), *Variation in Anthropology. Essays in Honor of John C. McGregor* (pp. 91-105). Urbana, IL: Illinois Archaeological Study.
- LOGAN, A. L., HASTORF, C. A. y PEARSALL, D. M. 2012. 'Let's Drink Together': Early Ceremonial Use of Maize in the Titicaca Basin. *Latin American Antiquity*, 23(3), 235-258
- LOMBARDO, U., IRIARTE, J., HILBERT, L., CAPRILES, J. M., y VEIT, H. 2020. Early Holocene Crop Cultivation and Landscape Modification in Amazonia. *Nature*, 581, 190-193. Recuperado de: <https://doi.org/10.1038/s41586-020-2162-7> (Consultado el 11.04.2022)
- LUMBRERAS, L. G. 1971. Towards a Re-evaluation of Chavin. En E. P. Benson ed. *Dumbarton Oaks Conference on Chavin* (pp. 1-28). Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library.
- MAKOWSKI, K., ROSENZWEIG, A., y JIMÉNEZ DÍAZ, M. J. 2006. *Weaving for the Afterlife. Peruvian Textiles from the Maiman Collection*. Herzliya: Ampal/Merhav.
- MARCOS, J. G. 2002. Mullo y pututo para el Gran Caimán: Un modelo para el intercambio entre Mesoamérica y Andino América. *Gaceta Arqueológica Andina*, 26, 13-36.
- 1986. Intercambio a larga distancia en América: El caso de *Spondylus*. En J. G. Marcos (ed.), *Arqueología de la Costa Ecuatoriana: Nuevas Enfoques* (pp. 197-206). Guayaquil: ESPOL; Centro de Estudios Arqueológicos y Antropológicos y Corporación Nacional.
- MARCUS, J. 1989. Zapotec Chiefdoms and the Nature of Formative Religions. En R. Saharar y D. Grove eds., *Regional Perspectives on the Olmec* (pp. 148-197). Cambridge: Cambridge University Press.
- MINKES, W. 2008. Warp the Loom—Wrap the Dead. Trapezoid shaped textiles from the Chiribaya culture, South Peru, AD 900-1375. *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 116. Recuperado de: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/116> (Consultado el 12.07.2010)
- MORALES CHOCANA, D. 2007. Jaguar e ideología en las sociedades del Período Formativo: Pacopampa un caso en los Andes centrales. *Investigaciones sociales* (UNMSM/IIHS, Lima), XI(18), 139-150.
- NÚÑEZ A., L., y BRIONES M., L. 2017. Tráfico e interacción entre el oasis de Pica y la costa Arreica en el desierto Tarapaqueño (Norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 56, 133-161.
- PASZTORY, E. 2010a. Inka cubism. Reflections on Andean Art. Manuscrito.
- 2010b. Sacrifice as Reciprocity: Mesoamerican and Andean. En J. Jones ed., *Adventures in Pre-Columbian Art: Essays in Honor of Elizabeth P. Benson* (pp. 121-136). Washington, DC: Pre-Columbian Society of Washington, DC.
- 1998. *Pre-Columbian Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1974. *The Iconography of the Teotihuacan Tlaloc*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology Number Fifteen.

- PEARSALL, D. M. 2008. Plant Domestication and the Shift to Agriculture in the Andes. En H. Silverman y W. H. Isbell eds., *Handbook of South American Archaeology* (pp. 105-120). New York: Springer.
- 1992. Prehistoric Subsistence and Agricultural Evolution in the Jama River Valley, Manabi Province, Ecuador. *Journal of the Steward Anthropological Society*, 20(1 y 2), 181-207.
- PERRY, L., SANDWEISS, D. H., PIPERNO, D. R., RADEMAKER, K., MALPASS, M. A., UMIRE, A., y DE LA VERA, P. 2006. Early Maize Agriculture and Interzonal Interaction in Southern Peru. *Nature*, 440, 76-79.
- PILLSBURY, J. 2006. Inca-colonial Tunics: a Case Study of the Bandelier Set. En M. Young-Sánchez y F. W. Simpson (eds.), *Andean Textile Traditions* (pp. 123-168). Denver, CO: Denver Art Museum.
- PIPERNO, D. R., y PEARSALL, D. M. 1998. *The Origins of Agriculture in the Lowland Neo-tropics*. San Diego: Academic Press.
- QUIÑONES KUBER, E. 1995. *Codex Telleriano-Remensis: Ritual, Drama, Divination, and History in a Pictorial Aztec Manuscript*. Austin, TX: University of Texas Press.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. 1978. *El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. México, DF: Siglo Veintiuno editores.
- ROWE, A. P. 2012. Tie-dyed Tunics. En Susan E. Bergh (ed.), *Wari. Lords of the Ancient Andes* (pp. 193-205). London and New York: Thames & Hudson, and the Cleveland Museum of Art.
- ROWE, J. H. 1980 [1962]. Form and Meaning in Chavin Art. En A. Cordy-Collins y J. Stern eds., *Pre-columbian Art History: Selected Readings* (pp. 307-331). Tunbridge Wells, Kent: Costello Educational.
- SAUNDERS, N. 1998. Architecture of Symbolism. The Feline Image. En N. J. Saunders (ed.), *Icons of Power. Feline Symbolism in the Americas* (pp. 12-52). London: Routledge.
- 1984. Jaguars, Rain and Blood: Religious Symbolism in Acatlán, Guerrero, Mexico. *Cambridge Anthropology*, 9(1), 77-81.
- 1983. The Day of the Jaguar. Rainmaking in a Mexican Village. *Geographical Magazine*, LV, 398-405.
- SALOMON, F., y URIOSTE, G. L. 1991. *The Huarochiri Manuscript. A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press.
- SCHELE, L., y MATHEWS, P. 1998. *The Code of Kings*. New York: Scribner.
- SMALLEY, J., y BLAKE, M. 2003. Sweet Beginnings. Stalk Sugar and the Domestication of Maize. *Current Anthropology*, 44(5), 675-703.
- SMITH, S. C. 2012. Generative Landscapes. The Step Mountain Motif in Tiwanaku Iconography. *Ancient America* 12, 1-69. Barnardsville, NC: Boundary End Archaeology Research Center.
- SMITH, W. 1952. *Kiva Mural Decorations at Awat'ovi and Kaivaika-a*. Reports of the Awat'ovi Expedition No. 5. Cambridge, MA: Papers of the Peabody Museum of American Anthropology and Ethnology, Harvard University, Vol. 37.
- SOLANILLA DEMESTRE, V. 2003. Representaciones de felinos en los textiles andinos. En V. Solanilla Demestre (ed.), *Tejiendo sueños en el Cono Sur. Textiles andinos: pasado, presente y futuro*, Actas del simposio ARQ-21, 51^o Congreso Internacional de Americanistas, Santiago, Chile, 14-18 julio de 2003 (pp. 89-101). Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins.
- STALLER, J. E. 2016. High Altitude Maize (*Zea Mays* L.) Cultivation and Endemism in the Lake Titicaca Basin. *Journal of Botany Research*, 1(1), 8-21.
- STONE, R. 1981. Possible Uses, Roles and Meanings of Chavin-style Painted Textiles of South Coast Peru. Student paper at Yale University.
- STONE-MILLER, R. 1992. *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*. New York: Thames and Hudson, and Boston, MA: The Museum of Fine Arts.
- TAUBE, K. A. 2010. Gateways to the Other World: The Symbolism of Supernatural Passageways in the Art and Ritual of Mesoamerica and the American Southwest. En K. Hays-Gilpin, y P. Schaafsma (eds.), *Painting the Cosmos. Metaphor and Worldview in Images from the Southwest Pueblos and Mexico* (pp. 73-120). Flagstaff, AZ: Museum of Northern Arizona, Bulletin 67.
- TAUBE, K. A. 1995. The Rainmakers: The Olmec and Their Contribution to Mesoamerican Belief and Ritual. En *The Olmec World: Ritual and Rulership* (pp. 83-103). Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University.
- TELLO, J. C. 1923 Wiracocha. *Revista Inca*, 1(1), 93-320 y N° 3, 583-606.
- URIBE, M., y AGÜERO P., C. 2002. Alfarería, textiles, y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku. *Boletín de Arqueología, PUCP*, 5, 397-426.
- WASHBURN, D. K. 2012. Shared Image Metaphors of the Corn Lifeway in Mesoamerica and the American Southwest. *Journal of Anthropological Research*, 68(4), 473-502.
- WEBSTER, L. D., Hays-Gilpin, K. A., y Schaafsma, P. 2006. A New Look at Tie-Dye and the Dot-in-a-Square Motif in the Prehispanic Southwest. *Kiva*, 71(3), 317-348.
- WILSON, D. J. 1981. Of Maize and Men: A Critique of the Maritime Hypothesis of State Origins on the Coast of Peru. *American Anthropologist*, 89(1), 93-120.



La diferencia entre ver y observar.

La síntesis en la expresión gráfica precolombina

Luz Helena Ballestas Rincón

Profesora Universidad Nacional de Colombia.
Miembro del Grupo de Estudios Precolombinos GEP.
lhballestasr@unal.edu.co

Resumen: Las formas figurativas son representaciones fáciles de ver y de verificar con los modelos; las esquemáticas, en cambio, requieren de observación cercana y precisa para descubrir qué son, por ejemplo, las representaciones de elementos de la naturaleza como la fauna y la flora. Se mostrarán algunas de esas formas que sólo mediante la observación se pueden revelar. Detallar, descubrir y maravillarse es el propósito de este texto.

Palabras clave: Diseños precolombinos. Síntesis motivos prehispánicos. Descubrir signos precolombinos.

Abstract: The figurative forms are representation that are easy to see and verify with the models. The schematic ones, on the other hand, require close and precise observation to discover what are, for example, the representations of elements of nature such as fauna and flora. Some of those shapes that can only be revealed through observation will be shown. Detailing, discovering and wondering is the purpose of this text.

Keywords: Pre-Columbian designs. Synthesis of pre-Hispanic motifs. Discover pre-Columbian signs.

Ver y Observar

Ver no es lo mismo que observar. Ver está relacionado con la inmediatez, con el percibir algo en el momento, en cambio, observar con la lentitud, con la atención plena, con ir al detalle.

Lo demuestran las tejedoras andinas que jugaron a tejer figuras bastante pequeñas que al verlas engañan al espectador. Es el caso del borde de una esclavina o poncho pequeño Chancay que parece tener un diseño lineal de un conjunto de ranas, pero al observarlo de cerca revela un diseño modular compuesto por dos aves enfrentadas y superpuestas (1 y 1A). En ocasiones esconden figuras en repetición modular que originan texturas confundiendo al ojo (5 A). Otro caso que pasaría desapercibido si solamente viéramos y no observáramos es el de la nariguera Sinú, que contiene en la parte superior dos animales híbridos pues tienen pico de ave, cola y cuatro patas, frente a un ser sedente que por la proporción de los ojos y por las patas podría tratarse de la representación de un batracio. Pero lo interesante es que este ser ambiguo aparece de nuevo camuflado entre espirales en la parte inferior de la pieza, expresando quizás un dualismo entre lo revelado y lo oculto (2 y 2A).

Tenemos entonces que las manifestaciones precolombinas están colmadas de retos que invitan a descifrar su contenido y conocer algunos aspectos ocultos de la voluntad de quien las realizó.

Representaciones esquemáticas

Las formas esquemáticas también proponen retos. En esta categoría encontramos círculos, cuadrados y triángulos y, si de diseños precolombinos se trata, están además el escalonado, la espiral y el zigzag. Tomando como ejemplo la cerámica Nasca tan llena de recursos pictóricos en cuanto a formas y colores, se puede observar en algunas un gran esquematismo, como sucede en un pequeño recipiente en cuya superficie aparecen círculos ordenados verticalmente separados por líneas, lo que pareciera un diseño simplemente decorativo, sin embargo, observar la estructura y compararla detenidamente con otras formas del mismo grupo social, nos puede revelar la síntesis visual de un tipo de cactus (3) dado que la estructura es similar por analogía con el vegetal y además por el territorio árido donde se elaboró la vasija¹. El hecho es que se vincula con otros aspectos pues los Nasca usaban esta planta como medicina y para obtener estados alterados de

1. El cactus tipo San Pedro es el más conocido.



1. Esclavina Chinchá. Ica, Perú.

conciencia. En algunas piezas cerámicas los pequeños círculos se cambian por un signo de asterisco que representa las púas del cactus y llama la atención que esté también en la zona inguinal de piezas antropomorfas femeninas.² En un solo textil peruano podemos encontrar varios niveles de esquematismo (4): El ave completa con detalles en la cola y las patas; el ave completa en vista de planta con el pico de lado y el ave de lado en síntesis. Pero si observamos detenidamente, otra ave se revela en dos franjas que enmarcan vistas de lado. No son muy fáciles de descubrir porque están volteadas mirando hacia arriba y recuerdan el aspecto que influye en los diseños tejidos, el constreñimiento de las formas en el tejido³.

El dualismo

En la cultura material precolombina existen representaciones del dualismo, esa idea del ser humano de encontrar el contraste, de buscar lo opuesto, de contraponer ideas que



1A. Esclavina Chinchá (detalle). Ica, Perú.

2. Existen otras figurinas femeninas que tienen en esta parte del cuerpo formas orgánicas en ocasiones con rostros antropomorfos solos o rodeados de volutas en expansión.
3. Ernest Gombrich (1999) se refiere a este fenómeno en los textiles siendo que la trama y la urdimbre obligan a que las formas curvas se tornen rectilíneas.



2. Nariguera Sinú. Museo del Oro. Colombia.



2A. Nariguera Sinú (detalle). Museo del Oro. Colombia.

de alguna manera dan equilibrio a su existencia. El bien y el mal, el cielo y la tierra, el blanco y el negro son ejemplos duales, pero más allá se manifiestan en los seres híbridos que algunas veces se complementan, como la serpiente de Mesoamérica *Quetzalcóatl*, que integra la tierra por ser el hábitat del ofidio con el cielo representado por el ave quetzal que en sí misma integra la grácil ondulación de las largas plumas con el movimiento de la serpiente.

Si nos detenemos en diseños textiles podemos encontrar dualismos. Es el caso de las mantas Chancay que definen una parte de la concepción cosmogónica de entonces, no muy lejana de la de hoy en día en las que está la *serpiente - tierra* con el *ave - cielo*, en ocasiones casi imperceptibles porque forman una textura (5 y 5A).

Hay dualismo en la gráfica de la serpiente, por ejemplo, en un textil Chancay en el que la cabeza de la serpiente está de frente y a lado y lado se integran líneas que terminan en espiral (6) y el mismo caso está en vasijas de Belén. En un segundo caso en cerámicas Santa María, las líneas



3. Recipiente cerámico Nasca. Museo de Arte de Lima MALI.



5. Aves y serpientes en Textil Chancay (detalle de la figura 5A). Perú.



4. Textil Chancay. Museo Amano, Lima Perú.

descienden en escala también lado a lado (7). Así mismo, encontramos esta característica en cerámicas Moche y en un muro de la Huaca de la luna en el norte del Perú de estructura romboidal rodeando al dios *Aiapaec*.

Una serpiente de dos cabezas en los extremos y aves con dos cabezas también podrían representar la concepción dualista como lo podemos ver en piezas Tairona (8 y 9) o como aparece en un textil pintado Paracas enmarcando a un personaje en la parte superior a manera de arco iris que termina con cabezas de serpientes en los extremos. También se puede observar en serpientes zigzagueantes Muisca con los filamentos sobre el rostro a manera de bigotes, lo cual sugiere la encarnación de la serpiente y el jaguar integrados (10).

En cuanto al diseño, la mente precolombina solucionó uno de los retos de la composición: integrar espacio y forma. Así, los vanos que surgen de una figura se complementan con ésta, ya sea en el mismo nivel visual, en positivo



5A. Textil Chancay, Perú.

negativo o en línea invertida para conferir interés rítmico al conjunto. En la figura 11, podemos distinguir tres tipos de representaciones integradas de manera dual. Es importante destacar el diseño considerando que, además de lo anterior, involucra varias soluciones visuales. En la figura 11A, se ve el conjunto de módulos en los cuales están el uso del positivo-negativo. La línea de contorno para resaltar la forma separando los bloques de color, el manejo de la línea y su dirección en formato negativo. En la



6. Representación de serpiente y aves en textil Chancay (detalle). Perú.



7. Recipiente cerámico. Santa María, Argentina.



8. Serpiente bicéfala grabada en piedra. Tairona. Museo del Oro Santa Marta, Colombia.



9. Pieza orfebre Tairona. Museo del Oro Santa Marta, Colombia.



10. Pieza orfebre Muisca. Museo del Oro Bogotá, Colombia.



11. Representaciones de serpientes en textil Chancay (detalle). Perú.

composición está igualmente la combinación de módulos integrados de formato cuadrado con barras que los separan y la repetición en diagonal, además, se puede resaltar la armonía de la paleta de color en contraste de amarillos y cafés con acentos verdes azulados. Si observamos el detalle, en el conjunto del textil Chancay hay otros módulos: aves en color plano, aves en línea negativa, mantarrayas y otros bastante geométricos no identificados⁴.

Atención al detalle

Ya está visto que en textiles precolombinos hay detalles de tamaño pequeño que en conjunto conforman texturas y hay que detenerse para comprobar, mediante un acercamiento o ampliación de la imagen, para notar que algunas formas son síntesis de elementos naturales o son

4. El textil completo aparece en: Civilizaciones del antiguo Perú (1978) foto 110.



11A. Representaciones de serpientes en textil Chancay. Perú.

geométricas. En diseños de la orfebrería también se presentan estilizaciones que a veces no son identificables a primera vista, tal es el caso de un diseño lineal que está bordeando un pectoral Calima, que no sería más que simple ornamento de formas curvadas con líneas paralelas cortas que rellenan los vanos, pero si observamos con detenimiento buscando la estructura del módulo lo que está representando en realidad, son cabezas de aves de pico largo y abierto (12 y 12A). Es de notar igualmente, que al centro del pectoral está una cabeza antropomorfa con orejeras redondas y una nariguera con fauces felínicas, lo cual podría mostrar un tipo de dualismo.

Otro caso es el de la extraordinaria diadema La Tolita en la cual se puede prestar atención a varios aspectos (13). Sobre el expresivo rostro central hay dos cabezas de serpientes de perfil en relieve dispuestas en simetría bilateral con las fauces abiertas formando un conjunto. La diadema y la máscara están rodeadas de representaciones de serpientes en movimiento implícito zigzagueante, característico

del desplazamiento de animal, el cual ha sido expresado de manera similar en diversas culturas y tiempos desde las antiguas expresiones rupestres americanas⁵. En los extremos hay unas cabezas de serpientes tomando entre sus fauces otras antropoides con diademas trapezoidales. Es interesante anotar a continuación la interpretación dada en el catálogo del Museo Nacional del Banco Central del Ecuador (1995)⁶ ubicado en Quito: “*Sol*. Diadema antropomorfa con la conjunción simbólica del jaguar, la serpiente y el águila”. Es posible que esta interpretación sea dada porque el jaguar se reconoce por las fauces del rostro que tienen colmillos cruzados y el águila por la nariz aguileña, como la palabra lo indica. Así, el producto de la observación le da sentido a la morfología.

Caso similar al de la diadema Tolita es el de la máscara de *Aiapaec* o *Ai Apaec* que está rodeada por una serie de espirales con diseño en zigzag en uno de los lados que representan al pulpo, una deidad marina de los Moche cuyas terminaciones son cabezas de serpiente.

5. Actualmente, en mochilas tejidas por las mujeres Arhuacas del norte de Colombia, los diseños en zigzag representan a la serpiente y su movimiento.

6. La diadema La Tolita es el identificador del Banco Central del Ecuador que ha sido renovado en el año 2013, anteriormente la imagen se presentó en fotografía o en síntesis en línea. Según el reporte de noviembre de 2013 “Desde ahora en adelante nos acompañará un sol más vivaz, más activo, más reluciente, el cual simboliza la nueva época que vive la sociedad ecuatoriana” Diego Martínez, Presidente del Directorio del BCE.



12. Pectoral Calima. Museo del Oro. Bogotá Colombia.

Otra representación del movimiento de la serpiente está en la figura antropomorfa Nayarit en la que podemos notar la pintura corporal en el pecho, aunque esté bastante deteriorada, al sobreexponer la imagen en medio digital se revela una representación en línea zigmoide (14 y 14A). Nótese el detalle cuadrado de la parte superior derecha del pecho en el que podrían estar representadas dos serpientes en espiral.

Elementos ocultos

En una primera mirada no se aprecian los propósitos de los artesanos y artesanas textiles, como es el caso de la tela Muisca cuya gráfica es básicamente geométrica (15). Al ver los círculos radiados con líneas cortas no es evidente la posibilidad de representar aves, para notarlas es necesario observar detenidamente los círculos con una anomalía que está conectada con un rectángulo lo que sugiere que se trata de cabezas de aves. Como las aves en diversas culturas son motivo simbólico que está relacionado con la facultad de volar y conectar la tierra con el cielo, es posible



12A. Pectoral Calima (detalle). Museo del Oro. Bogotá Colombia.

que esta forma sea la síntesis de la cabeza de perfil, además hay que tener en cuenta que en la orfebrería Muisca están las aves representadas. Según una interpretación de Edith Jiménez (2009) el ave fue empleada como símbolo del dios *Sua* (sol) por los Chibchas. Este modo de representar está manifiesto en las dos aves de un textil Paracas del Perú,



13. Diadema La Tolita. Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Sala del Oro. Ecuador.



14. Figurina femenina Nayarit. Museo Nacional de Antropología. México.



14A. Figurina femenina Nayarit (detalle) Museo Nacional de Antropología. México.



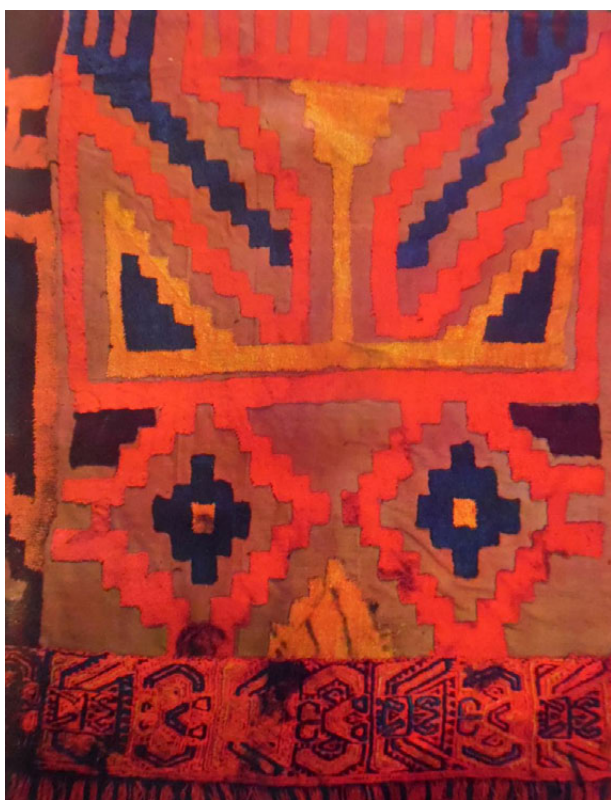
15. Detalle de textil Muisca, Colombia.



17. Nariguera calada Muisca. Museo del Oro. Bogotá Colombia.



18. Nariguera calada. Muisca. Museo del Oro. Bogotá Colombia.



16. Textil Paracas, Perú. Imagen tomada de De Laval, José Antonio. Lang, Werner. (1978:55)

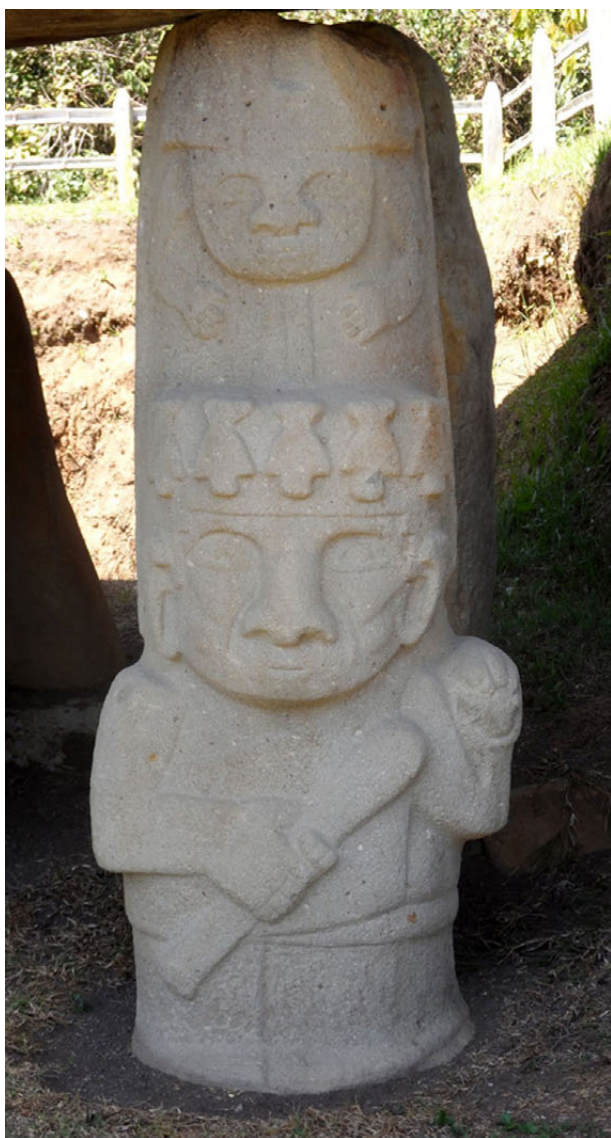
aunque romboidal aserrado por la obligada forma que sugiere la trama y la urdimbre (16)⁷. Así mismo, los Muiscas representaron en las narigueras metálicas cabezas de aves que, aunque no son evidentes, al girarlas se revelan. Las narigueras son rectangulares con rombos calados y en el centro hay un círculo horadado para permitir su inserción en la nariz del personaje que lo portó. A lado y lado hay una especie de ganchos que si se rotan en ángulo de cuarenta y cinco grados se pueden observar claramente cabezas de ave de pico ganchudo y largo (17). De la misma manera, en la figura 18 la forma podría ser la síntesis de la representación de aves más esquemáticas.

La interpretación

Hay que considerar también que el *ver* frente al *observar* tiene relación con la interpretación puesto que no basta con detallar lo visto sino con establecer paralelos mediante analogías pero es importante saber que además existe la posibilidad de dar sentido, es decir asignar simbolismos.

En el presente texto nos referimos a las analogías más que al simbolismo sabiendo de antemano que las analogías permiten dar sentido de acuerdo a los atributos de lo representado. Así, una espiral podría representar al caracol y a la vez a la lentitud, al sonido marino o la evolución y el desarrollo.

7. Gombrich (1999).



19. Monolito funerario de San Agustín, Colombia.

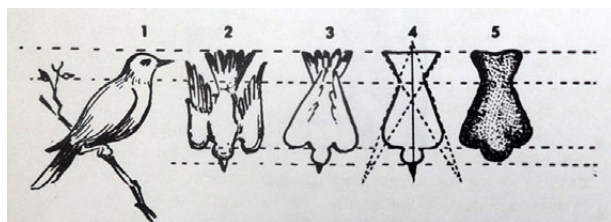
Hay figuras que por más que tratemos de buscar la analogía no se descubren, por ejemplo, la diadema del monolito funerario de San Agustín que ha sido nombrado como *alter ego* o *doble yo* (19 y 19A). El ojo artístico del colombiano Luis Ángel Rengifo (1906-1986) encontró que podría ser la expresión de aves muertas. Para explicar su hipótesis hizo un dibujo del proceso de síntesis (19B). Lo interesante de este caso es que piezas orfebres Sinú poseen una morfología similar y tienen ese nivel de esquematismo.

Según las palabras de Rengifo: “Este adorno debió ser realmente una avecilla de bello plumaje, que al ser muerta y quizá hasta cierto punto disecada, fue un motivo de adorno de gran lujo y señorío.” Rengifo (1966) Página 173. Lo anterior demuestra la capacidad del ser humano de interpretar y dar sentido a lo visto y en ocasiones transmitir un sentido poético.

No obstante, en lo relativo a la asignación de sentido se debe tener en cuenta las estructuras morfológicas y



19A. Detalle de monolito funerario de San Agustín, Colombia.



19B. Dibujo de Luis Ángel Rengifo (1966:173).

compararlas con las formas que pretendemos interpretar, de este modo es posible encontrar similitudes por analogía, aunque hay que estar atentos a las características y proporciones de lo representado como también considerar los fenómenos de la percepción humana y el aspecto cultural que define las asociaciones y los códigos visuales que devienen en símbolos.

Bibliografía

- BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena (2017). *Las formas esquemáticas del Perú Prehispánico. Un enfoque gráfico comparativo de la cultura material de Perú y Colombia*. Bogotá: (sin publicar).
- (2015). *Las representaciones implícitas en las formas esquemáticas prehispánicas. Un enfoque comparativo de la cultura material de México y Colombia*. Programa de Maestría y Doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (Recurso digital).
- (2010). *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia. Relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano*. Madrid: Universidad Complutense. (Recurso digital).

- BANCO CENTRAL DEL ECUADOR (1995). Catálogo del Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Sala del Oro. Quito: Irving Iván Zapater, editor.
- DE LAVALLE, José Antonio; y LANG, Werner (eds.) (1978). *Arte y tesoros del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- EMBAJADA DEL PERÚ EN TOKIO, Japón (1978). *Civilizaciones del antiguo Perú*. Exposición del Diario *Yomiuri Shimbun*. Tokio: *Yomiuri Shimbun*.
- EMBAJADA DEL PERÚ EN TOKIO, Japón (1984). *Arte y Ciencia del Perú antiguo*. Exposición del Diario *Yomiuri Shimbun*. Tokio: *Yomiuri Shimbun*.
- KAUFFMANN DOIG, Federico; GHELLER DOIG, Roberto (eds.) (2005). *Ancestors of the Incas. The lost civilizations of Peru*. Lima: Roberto Gheller Doig.
- GOMBRICH, E. H. (1999). *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Editorial Debate.
- HELPER ARGUEDAS, José Miguel (2010). *Los reinos de la costa norte. Moche-Sicán-Chimú*. Lima: Hipocampo.
- JIMÉNEZ DE MUÑOZ, Edith (2009). *La representación del ave símbolo del dios Sua. El dios Sol entre los Chibcha*. Colección «Hilando memoria». Bogotá: Fundación Universidad de América.
- MEDINA CASTRO, María Ysabel; GHELLER DOIG, R.; TALENTA, A.; M. DE VALVERDE (2005). *Textiles of ancient Peru / Tejidos del Perú antiguo*. Lima: Roberto Augusto Gheller Doig.
- PARDO, Cecilia; FUX, Peter (eds.), BOUCHERIE, N.; CANZIANI AMICO, J. y Carmichael, Patrick (2018). *Nasca* [catálogo de la exposición]. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima / Zúrich: Museo Rietberg.
- RENGIFO, Luis Ángel (1966). *La proporción armónica en la estatuaria agustiniana*. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Boletín de prensa. BCE con nueva imagen institucional. <https://www.bce.fin.ec/index.php/boletines-de-prensa-archivo/item/384-bce-con-nueva-imagen-institucional> [Consulta: 10 enero 2023].



Moctezuma entre bambalinas

Isabel Bargalló y Montserrat Bargalló[†]

Este texto es un pequeño, pero sincero, homenaje a la doctora Victòria Solanilla Demestre, de quien hemos recibido tanto y a quien hemos devuelto tan poco. Su dedicación al estudio y a la difusión de las culturas de América, su generosidad con su tiempo y sus conocimientos, su trabajo constante y desprendido, su incansable labor en el fomento de la investigación, la convierten en ejemplo a seguir por todos aquellos que tenemos en este continente nuestro tema de estudio. Es, sin duda, una inspiración en nuestro andar académico. Desde estas líneas no podemos más que agradecerle profundamente su labor académica y su amistad desinteresada.

Gràcies, Victòria.

Resumen

De los muchos personajes históricos y míticos que ha aportado América a la cultura, uno de los más conocidos y – al mismo tiempo – desconocidos es Moctezuma Xocoyotzin, el tlatoani reinante en México-Tenochtitlan a la llegada de Cortés, y es, sin duda alguna, un héroe tan digno de la lírica como Ulises, Eneas o Julio César. Por este motivo, durante el siglo XVIII se compusieron un número muy importante de óperas dedicadas al soberano mexicano, para un público algo cansado de los libretos relacionados con la mitología grecorromana y los dramas medievales. En este artículo presentamos una de ellas, probablemente la más conocida, la que estrenó Antonio Vivaldi el 14 de noviembre de 1733 en el Teatro Sant'Angelo de Venecia i que tiene una historia de novela. Siglos más tarde, el literato cubano Alejo Carpentier escribió *Concierto barroco*, un texto delicioso que pone de manifiesto las diferencias culturales entre americanos y europeos, excusándose en un encuentro entre Vivaldi i un indiano mexicano, durante el ensayo general de la obra del veneciano.

53

Palabras clave: Conquista de México, Moctezuma, ópera, México-Tenochtitlan, *Concierto barroco*

Abstract

One of the best known and – at the same time – unknown characters, which America has contributed to the culture is Moctezuma Xocoyotzin, the Tlatoani ruling Mexico-Tenochtitlan upon Cortes' arrival. He is undoubtedly as worthy of lyrical as Ulysses, Aeneas or Julius Caesar. For this reason, during the 18th century, a very important number of operas were composed dedicated to the Mexican sovereign, for an audience tired of librettos related to Greco-Roman mythology and medieval dramas. In this article, we present one of these operas, probably the best known, the one premiered by Antonio Vivaldi on 14 November 1733 at the Teatro Sant'Angelo in Venice and that has a story of novel. Centuries later, Cuban writer Alejo Carpentier wrote *Baroque Concert*, a delicious text that highlights the cultural differences between Americans and Europeans, excused in a meeting between Vivaldi and a Mexican creole, during the general rehearsal of the musician's work.

Key words: Mexico Conquest, Moctezuma, opera, México-Tenochtitlan, *Baroque Concert*

[†] Investigadoras independientes y miembros del Grup d'Estudis Precolombins
isabelbargallosanchez@coac.net ; mobasa69@gmail.com

América y la ópera

No queremos iniciar este texto sin antes agradecer a la doctora María del Carmen Alberú Gómez y a la arqueóloga Anna Navarro Baixeras su inestimable aportación a nuestro trabajo.

Conocemos el pasado prehispánico, la conquista, la colonización y la construcción de las independencias americanas, de las nuevas naciones americanas – de los textos históricos – a través de pinturas, esculturas y monumentos conmemorativos que llenan nuestras calles y museos. Y en los dos últimos siglos a través también de películas y videojuegos.

Una de las disciplinas artísticas que ha recreado el pasado prehispánico con un sinfín de obras es la ópera. Sin embargo, y a pesar de la gran cantidad de piezas compuestas a lo largo de los siglos xvii y xviii, la visión que nos transmite la ópera no es tan popular como las que nos proporcionan otras artes. Pero, sin duda, la proliferación de títulos que se dió durante el período posterior a la conquista es importantísima y ayudó a plasmar en el imaginario europeo una forma de interpretar unos hechos históricos tan complejos como las conquistas de México o Perú (Vallen, 2019: 14).

La autoría múltiple, a pesar de que siempre recordemos las óperas por el compositor, nos permite abordar la recreación de estas épocas históricas desde la literatura y la pintura, desde la arquitectura y la música, desde la indumentaria, ya que el libreto, la música y la puesta en escena forman parte de esa totalidad que «és» la pieza operística.

No es necesario decir que las óperas compuestas sobre temas americanos tuvieron como eje los episodios históricos más importantes para los imperios europeos: Colón y el descubrimiento, o Pizarro y Atahualpa enfrentándose en la conquista de Perú. Aunque también encontraremos libretos absolutamente ahistóricos como el de la semi-ópera *The Indian Queen* de Henry y Daniel Purcell, basada en la obra de teatro de John Dryden y Robert Howard (1664), en la que los europeos en general, y los españoles en particular, están prácticamente ausentes¹.

Una pieza importantísima para el entretenimiento del público del momento, de gran éxito y que utilizaba el exotismo de América con una gran cantidad de recursos étnicos en el libreto, fue *Les Indes Galantes*, de Jean-Philippe Rameau, con una adoración al sol en «Les Incas du Pérou»² y la ceremonia de la paz en «Les sauvages»³.

Por supuesto, toda esta producción responde a los temas que están de moda durante la Ilustración y que, de alguna manera, incluyen la interacción que se produce entre las culturas europeas y «las otras». El exotismo, en este caso, como instrumento para divertir al público.

Pero quizás, las obras dedicadas a la destrucción del imperio azteca – donde Moctezuma, su último emperador, es el protagonista – son las más numerosas, lo cual demuestra el gran interés que despertó la figura del tlatoani en Europa durante el siglo xviii.

Las mejores óperas del setecientos tratan de violencia, codicia, ambición, intriga, venganza, reconciliación, muerte, aunque también contienen grandes dosis de humor, alegría, amor, pasión y finales felices. Y en la figura de Moctezuma podemos encontrarlo todo, excepto el final feliz. Pero, como veremos mas adelante, esto último no significa ningún problema ni para el libretista ni para el público. Es por ello que nos cuesta entender los motivos por los cuales unas obras que se convirtieron en grandes éxitos en su tiempo, después desaparecieron para ser olvidadas. Y, al contrario, algunas que no obtuvieron reconocimiento en su momento, han sobrevivido y se programan una y otra vez en nuestros teatros.

La mayoría de las óperas a las que hacemos referencia en este texto sitúan la acción en el siglo xvi, justo en el momento de las conquistas de Mesoamérica y Perú, con argumentos en los que suele haber un enamoramiento entre un conquistador y una amerindia, aunque con finales diversos y dosis importantes de violencia y traición, tal y como también ocurrirá en los siglos xix y xx, según nos comenta Jaime Aldaraca refiriéndose a *Il Guarani* y *Atzimba*⁴ (Aldaraca, 2015).

Este período sería un tema muy interesante para otro artículo, puesto que la producción de temas prehispánicos,

1. Moctezuma, general del Ynca, cae en desgracia, pero después de multiples visicitudes ganará contra los tiranos Traxalla y Zempoalla, enemigos del Ynca y enamorados de Orazia y de Moctezuma, respectivamente. De manera delirante, 'Montezuma' aparece enfrentándose a Traxalla y Zempoalla.
2. En cuanto al argumento de la segunda entrada, titulada «Les Incas du Pérou», he aquí lo que resume el crítico peruano Ballón Aguirre: «Don Carlos, oficial español, y Phani, princesa peruana (palla), se aman. Huáscar, gran sacerdote del Sol, ama también a Phani y trata de vengarse de manera pintoresca, en todo caso poco francesa (sic), provocando la erupción de un volcán (escena quinta) durante la fiesta del Sol (Inti Raimi) [...] Carlos logra socorrer a Phani mientras que Huáscar es sepultado por las rocas» (Núñez, 2014: 495).
3. La cuarta y última entrada, titulada «Les Sauvages», cuya acción tiene lugar en «un bosquet d'une forêt d'Amérique, voisine des colonies françaises et espagnoles» (IV), y en la que dos militares extranjeros, el celoso espanyol don Alvar y el inconstante francés Damon se disputan los favores de la bella Zima, hija del jefe de la nación salvaje, quien sin embargo preferirá entregar su corazón a su compatriota Adario, es una adición tardía que aseguró el éxito definitivo de la ópera el 10 de marzo 1736, «lo que le valió los honores de la parodia» (Núñez, 2014: 497).
4. Con música de Ricardo Castro y libreto de Alberto Michel, Atzimba construye su trama a partir del capítulo «Villadiego», de la obra de Eduardo Ruíz Michoacán. Paisajes, tradiciones y leyendas.[11] «El argumento es una de las muchas variantes del conflicto de dormir con el enemigo, primum mobile narrativo de historias como Romeo y Julieta o de óperas como Aída de Verdi o Norma de Bellini. Atzimba cuenta los amores encontrados y correspondidos de una princesa purépecha, Atzimba (hermana de Tzimtzicha, último calzontzin purépecha) con Jorge de Villadiego, un capitán español, hacia 1522» (Aldaraca, 2015).

aunque no tan numerosa, no se detuvo; ahora ya con algunas obras construidas en América que significan un cambio desde el punto de vista del guión: el nacionalismo operístico llega al continente y los músicos y letristas componen de acuerdo a la idea de construcción nacional, fuertemente influenciados por los compositores europeos. Esto nos dejará óperas que recrean la vida de los héroes de la lucha contra los conquistadores del siglo xvi e incluso algunas que se centran en las figuras de los próceres de la independencia.

Nos dice Lévi-Straus: «*Cuando llegué a la conclusión de que la música y la mitología eran, si es que puede expresarse así, dos hermanas generadas por el lenguaje que siguen caminos diferentes escogiendo cada una su dirección – como en la mitología, en que un personaje va para el norte mientras el otro se dirige hacia el sur para ya nunca encontrarse – pensé que si no era capaz de componer con sonidos tal vez pudiera hacerlo con significados*» (Lévi-Strauss, 1987: 77).

Y en todo esto, ¿dónde queda el relato histórico? En algunos casos, el libreto se aleja tanto de lo histórico que se acaba convirtiendo en un delirio, en el que lo que importa es el espectáculo y lo que este tiene de exótico para el público europeo del siglo xviii. Lo veremos, como hemos apuntado más arriba, en obras como *The Indian Queen* de Henry y Daniel Purcell, en la que aztecas e incas se enfrentan en una guerra. Y Moctezuma es un general del Inca.

En otros casos, y a pesar del carácter generalmente lúdico de las óperas del período, se pretende denunciar la conquista, dando crédito al relato de la leyenda negra del imperio español en América que se extiende por Europa. Lo vemos en los libretos de *Montezuma* de Carl Heinrich Graun, por una parte, y de otro *Montezuma*, el de Gian Francesco de Majó, por otra. Federico II el Grande es el autor del libreto de la ópera de Graun, y en ella el tlatoani aparece con grilletes⁵, en prisión y ejecutado (en este último caso, fuera de escena) por Cortés que engaña a los mexicanos y logra el poder de manera criminal (Núñez, 2014: 498).

El libreto del *Moctezuma* de de Majó es de Vittorio Amadeo Cignasanti, y se basa en *La conquista del Messico* de Antonio de Solís. La ópera se estrenó en el Teatro Regio de Turín durante el carnaval de 1765 y llegó a Barcelona el año siguiente, representándose en el teatro de la Santa Creu (Alier, 1990).

Como sabemos, la lista de los autores que escribieron sobre las conquistas de los territorios americanos es interminable, hasta el punto de crear un género literario que conocemos como Crónicas de Indias. Los textos completos o

parciales de autores como Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, José de Acosta, Gonzalo Fernández de Oviedo, el Inca Garcilaso de la Vega⁶ llegan traducidas al inglés, al francés o al italiano a los libretistas del siglo xviii, pero Ana Núñez piensa que el texto que la mayoría de libretistas pudieron leer es justamente la obra de Solís que, publicada en 1684, fue traducida al italiano en 1699, al inglés en 1724 y al francés en 1759 (Núñez, 2014: nota 19). En este sentido, es necesario destacar que tanto Venecia como toda Italia fueron centros de impresión y de difusión muy importantes en lo que se refiere a los textos americanos ya desde finales del siglo xvi y durante todo el xvii y el xviii.

Pero si la ópera durante el siglo xviii es divertimento y espectáculo; durante el siglo xix se convierte en algo totalmente distinto. Los finales felices desaparecen y aparecen los nacionalismos musicales, con Verdi y Wagner como ejemplos más significativos. El cambio de paradigma es clarísimo:

«*En el mundo decimonónico un rasgo importante de la ópera es su función civilizadora: los teatros y casas de ópera eran los lugares de sociabilidad con pretensiones aristocráticas y el espacio de la creación artística donde convergían las artes. Asimismo, asumió un papel político e ideológico en la construcción de la identidad nacional. Un claro ejemplo se encuentra en la ópera italiana, impuesta por los partidarios del Risorgimento como género predilecto, quienes pregonaban y vitoreaban: ¡Viva Verdi!, acrónimo de Viva Vittorio Emmanuelle Re D'Italia*» (Ferraio, 2015).

Y en las obras compuestas por músicos nacionalistas americanos se trata de crear, mantener y hacer crecer los mitos propios, el mito nacional; y para ello tampoco hay necesidad de responder al relato histórico, como tampoco lo era en siglos anteriores, en que la ópera no pasaba de ser un *divertimento* con final feliz. Incluso entrado el siglo xx, Alejo Carpentier, a quien haremos referencia durante todo este artículo, reivindica la idea del mito nacional que se inicia en el drama europeo del xix. Dice Carpentier, citado por Roberto Méndez:

«*Hay que realizar con lo latinoamericano algo semejante a lo que Wagner realizó con lo romántico y lo alemán. Esto, desde luego, muy lejos del monstruoso intento de construir Tetralogías indias o de escribir dramas líricos en que veamos cantar a Bolívar en dúo con San Martín en la famosa entrevista de Guayaquil*⁷. Pero es indudable que Wagner se valió de sus mitos, de su patrimonio cultural, como nosotros, tarde o temprano, tendremos que valernos de nuestros mitos y de nuestro ubérrimo patrimonio cultural» (Méndez, 2009).

5. Este rey vencido es el que nos muestra una imagen del Códice Glasgow, en la cual una figura ecuestre de Cortés, con un ídolo bajo la pezuña de su caballo, está flanqueada por una representación de la cacica Nueva España y por Moctezuma que arrastra su estandarte, lleva grilletes de cautivo en los tobillos y tiene bajo sus pies una corona y una espada de obsidiana rotas, símbolos de su derrota. (Rubial, 2009: 16)

6. La lista sería interminable: Antonio de Herrera, Bartolomé de Las Casas, Francisco López de Gómara, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Francisco Ruiz, Francisco de Ulloa, Pedro Mártir, Pedro Cieza de León, Gonzalo Fernández de Oviedo y Agustín de Zárate, Cristóbal de Acuña...

7. La entrevista de Guayaquil celebrada el 26 y 27 de julio de 1822 entre San Martín y Bolívar tuvo como objetivo discutir la soberanía de la provincia de Guayas, liberada del dominio de la corona en 1820.

¿Cual es pues la importancia del *Moctezuma* de Vivaldi?: «*La ópera Motezuma sería una de las pioneras en contener una temática indio-americana al formar parte del subgénero exótico de la ópera italiana; es antecedida únicamente por la ópera seria Colombo ovvero l'India scoperta, libretto hecho por el cardenal veneciano Pietro Ottoboni (1667-1740) y con música del toscano Bernardo Pasquini (1673-1710)*» (Espíndola, 2021: 124).

Moctezuma y sus «biógrafos»

Pero regresemos a nuestro protagonista. ¿Por qué hay tantas y tantas óperas que llevan el mismo nombre, el del tlatoani Moctezuma Xocoyotzin?

Quizas las crónicas nos ayuden a entenderlo. Bernal Díaz del Castillo se refiere a él como un gran rey y como un magnifico amfitrión que trató a los españoles con una gran deferencia. Lo describe como «*el mejor rey que hubo*», según comenta en el capítulo XCI de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, titulado «De la manera y persona del gran Montezuma, y de cuán grande señor era» (Díaz del Castillo, 1975: 185-190).

Sin embargo, en las *Cartas de relación de la conquista de México*, aunque Cortés lo presenta como un gran señor, lo que convierte la conquista en una hazaña sin parangón (Cortés, 1979: 38)⁸, lo muestra también como un tirano:

«*Pasada esta puente, nos salió a recibir aquel señor Mutezuma con fasta doscientos señores, todos descalzos y vestidos de otra librea o manera de ropa, asimismo bien rica a su uso, y más que la de los otros; y venían en dos procesiones, muy arrimados a las paredes de la calle. Que es muy ancha y muy hermosa y derecha, que un cabo se le parece el otro, y tiene dos tercios de legua, y de la una parte y de la otra muy buenas y grandes casas, así de aposentamientos como de mezquitas; y el dicho Mutezuma venía por medio de la calle, con dos señores, el uno a la mano derecha y el otro a la izquierda; [...]*» (Cortés, 1979: 56-57).

Y hasta finales del siglo XVIII, tanto en México como en Europa Moctezuma es visto como un personaje simpático, interesante, posiblemente faltado de suerte:

«*Por su parte, el criollo Baltasar Dorantes de Carranza, que escribía a fines del siglo XVI, veía a Moctezuma con simpatía, con una mezcla de admiración y compasión, como un gran personaje que había caído en desgracia, muy cercano por ramo a lo que los mismos criollos estaban sufriendo en esa época. Para esta versión española la muerte por una pedrada del populacho era preferida a la noticia indígena en la que los españoles apuñalaban al emperador dándole una muerte indigna. La española será la “versión oficial” en adelante, al igual que aquella que lo describía como un rey sabio y prudente*» (Rubial, 2009: 543)

«*Un gran personaje que había caído en desgracia*», más operístico, imposible. Parece que esa imagen oficial de

Moctezuma tiene un peso importante en las representaciones, a pesar de que Solís, la supuesta fuente histórica de todas ellas, lo describe de una manera muy negativa. Veamos algunos de sus comentarios.

En cuanto a su carácter, el autor de *La conquista de México* lo muestra como un gobernante vengativo y cruel:

«*Su justicia tocaba en el extremo contrario...*» «*trataba como venganza los castigos*» (Solís, 1970: 290)

«*... no admitía distinción entre la esclavitud y el vasallaje...*» (Solís, 1970: 290)

Y, además, ¿lo considera cobarde, tal y como lo muestra el Libro XII del *Códice Florentino*, en el que el tlatoani se entrega voluntariamente a los españoles? (Rubial, 2009: 15). Así lo relata Solís:

«*Sujetóse a Cortés voluntariamente, rindiéndose a una prisión de tantos días contra todas las reglas naturales de su ambición y su altivez... tomó Dios las riendas en la mano para domar este monstruo...*» (Solís, 1970: 290).

Moctezuma Xocoyotzin, un personaje de ópera

Mientras que, como hemos explicado más arriba, en las óperas tanto su figura como la de los amerindios en general recibe un trato muy positivo, Solís lo describe como el representante en la Tierra de todos los vicios. No deja de sorprender que, a pesar de la visión de Solís, los letristas tengan una posición tan radicalmente distinta a la del autor de *La conquista de México*: ¡es la ópera!

Lo cierto es que entre los siglos XVII y XX se escribieron unas veinticinco óperas, ya sea con su nombre como título o bien obras en las que aparece como personaje importante.

Ya durante el XVII y paralelamente, en Nueva España el tlatoani es un personaje importantísimo, motivo de representaciones teatrales como la que nos describe Antonio Rubial a continuación:

«*En 1600, Juan Cano Moctezuma organizó otra escenificación en la que Hernando de Alvarado Tezozomoc representó al emperador mexica llevado «en andas y cubierto por un palio, y delante iban danzando hasta llegar frente a palacio» La escena, realizada ante el Virrey Conde de Monterrey y a los españoles, tenía por finalidad mostrar cómo era el ceremonial y la corte del emperador Xocoyotzin. El cronista Chimalpáhin, quien nos dejó esta noticia en su Diario, no menciona nada sobre la vestimenta del rey y de su comparsa, pero a juzgar por la parafernalia que acompañó el acto, las danzas, las andas y el palio, ésta debió ser lo suficientemente lujosa como para impresionar al virrey y a su corte. Con esas faras nacería una representación que tuvo, como veremos, un fuerte arraigo en el ámbito criollo novohispano*» (Rubial, 2009: 542-543)

8. Nos dice Cortés en la Segunda carta: «*Del señor [de Catlanmi] y su gente fi que qui muy bien recibido y aposentado. E después de haberle hablado de parte de vuestra majestad y le haber dicho la causa de mi venida en estas partes, le pregunté si él era vasallo de Mutezuma o si era de otra parcialidad alguna. El cual, admirado de lo que le preguntaba, me respondió diciendo que quién no era vasallo de Mutezuma, queriendo decir que allí era el señor del mundo.*»

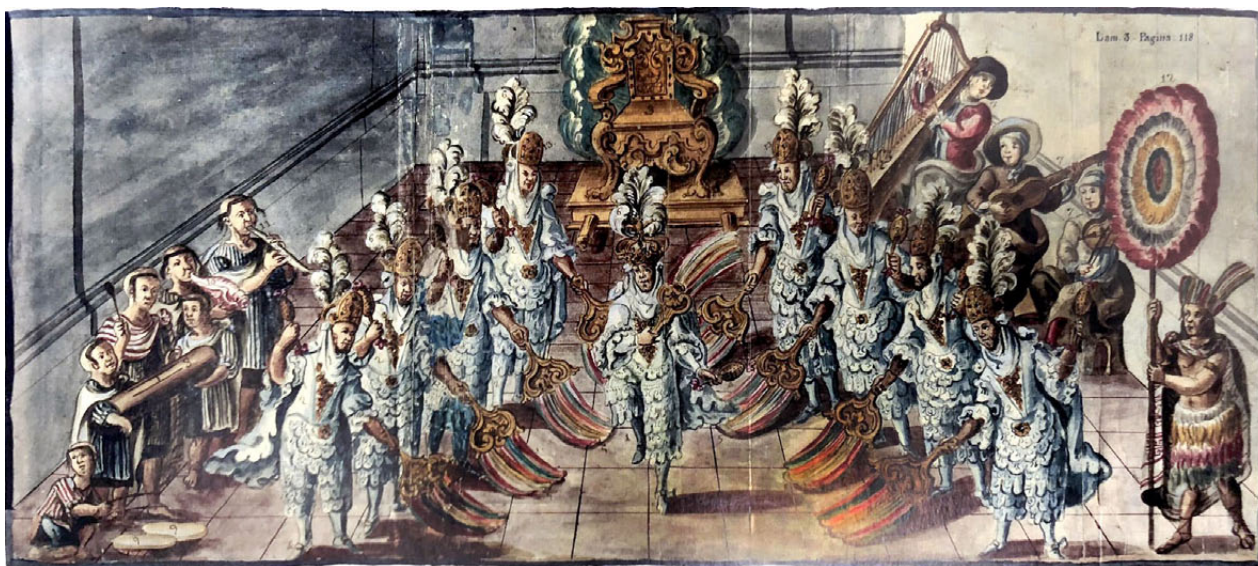


Imagen 1. Grabado de Moctezuma II (c. 1466–1520; reinado: 1502–1520) en la *Istoria della conquista del Messico*, de Antonio de Solís, Firenze, Stamperia di S. A. S. por G. F. Cecchi, 1699. Fuente: Centro de Estudios de Historia de México Carso, Fundación Carlos Slim. Danza de Montezuma. Origen, costumbre y estado presente de mexicanos y filipinos. Bastida, José María de. Fecha: 1763. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/20507>

El barroco en Nueva España desarrolló su propio aparato festivo que tomó elementos de la tradición prehispánica (a través de los códices) y del mundo clásico, de forma muy distinta a las formas europeas, en las cuales la figura de Moctezuma era sumamente popular, especialmente por un baile conocido como «el mitote de Moctezuma», que describe Joaquín Antonio Basarás; en el cual los participantes visten de blanco con ropas lujosas y que está presidido por un hombre que hace el papel del emperador» (Rubial, 23-2).

Moctezuma es durante esta época una figura para la recuperación del pasado azteca de la sociedad novohispana, aunque occidentalizada, aunque deformada, aunque pasada por los filtros de la cultura dominante. Sin embargo, la cultura criolla retoma ese pasado idealizándolo, diferenciándose así claramente del europeo (Núñez, 2014: 555). Es importantísimo notar que ya durante el siglo XVII, la visión americana difiere substancialmente de la europea, lo cual retrata magistralmente Carpentier en su novela *Concierto barroco* cuando el indiano, al final de la representación de la ópera *Motezuma*, de Antonio Vivaldi, dice:

– «[...] El Preste Antonio me ha dado mucho que pensar con su extravagante ópera mexicana. Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés. Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me

dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. [...] Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido» (Carpentier, 2003: 109-110).

Insiste, el indiano:

– «[...] Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve de Masimiliano Miller, por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío» (Carpentier, 2003: 110).

Pasemos a hablar ahora del «mal poeta Giusti».

Preste Antonio y Moctezuma. Una ópera de novela

Y en este contexto, Antonio Vivaldi compone *Motezuma*⁹, un drama para música en tres actos con libreto de Girolamo Giusti, basado, según el autor del texto, en el libro *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España* de Antonio de Solís y Rivadeneira. La obra, que no era la primera que Vivaldi componía sobre temas exóticos, se estrenó el 14 de noviembre de 1733 en el Teatro Sant' Angelo de Venecia.¹⁰

9. El título original de la obra es *Motezuma*, aunque a veces se ven referencias a ella con el nombre de *Montezuma*.

10. Vivaldi ya había estrenado en 1719 un *Teuzzone*, con libreto de Apostolo Zeno, que se desarrollaba en un imaginario Imperio de China (Méndez, 2019).

La música se perdió con la muerte de Vivaldi, y solo nos había llegado la letra de Giusti, hasta que se encontró de nuevo el año 2002 en el archivo de la biblioteca Sing-Akademie zu Berlin, que después de la Segunda Guerra Mundial fue trasladada a la Unión Soviética y acabó en Kiev. El musicólogo Steffen Voss descubrió la música, aunque han desaparecido el principio del primer acto y un fragmento del tercero¹¹. Finalmente, el 11 de julio de 2005 se representó una versión de concierto en el Concert Hall De Doelen de Róterdam, dirigida por Federico Maria Sardelli, y el año 2019 se representó una versión libre de la obra en el Zócalo de la ciudad de México con el nombre de *Ópera Monumental Motecuhzoma II*.¹²

A la representación del año 2005, asistió el músico mexicano Gabriel Pareyón, que nos comenta:

«Muy pocos mexicanos tuvimos la suerte de asistir al concierto. No faltó la representación diplomática de nuestro país, pero hasta donde pude ver, sólo asistimos dos compositores de México. Ambos teníamos la curiosidad de averiguar si Vivaldi había incluido en su partitura algún aspecto mexicano. Algún elemento que recordara una chacona, una zarabanda o una huaracha, algún signo de monotonía percusiva o un tamboreo imitado por las cuerdas o el clave. Siquiera algún aire de fandanguillo o cierto color español. Absolutamente nada. La música es estrictamente italiana, o mejor dicho veneciana, barroca y, en el más interesante de los casos, ligeramente napolitana, por lo menos en la música encontrada, que es la mayor parte de la ópera completa» (Pareyón, 2005).

Sabemos que el libreto de Giusti no se ajusta a la «verdad histórica», a pesar de que él mismo afirma que el argumento se basa en el texto de Solís. Según Espíndola, Giusti escribió la poesía del libreto de la ópera Motezuma con los elementos históricos y heroicos como primer plano, pero sin la intención de que el relato se ajustara a los hechos. Los elementos «románticos» ocupan un segundo plano (Espíndola, 2021: 126-127).

Claro que el rigor histórico de Solís también podría ser puesto en duda. El suyo y el de cualquiera de los cronistas de Indias, ya que sus textos responden a intereses no siempre compatibles con la «verdad». Lo que queda claro es que poco o nada de las crónicas podemos rescatar en el argumento de la pieza, lo cual no la desmerece en absoluto porque ¿desde cuándo el rigor histórico es

el objetivo de la lírica? Y, aún más, ¿cuándo lo ha sido de la Crónica?

En las crónicas de la conquista de México encontramos, como mínimo y si no nos fijamos en los detalles, dos versiones de la muerte del tlatoani, la de los amerindios y la de los españoles. En el primer caso, Moctezuma es asesinado por los españoles; en el segundo, lapidado por su propio pueblo.¹³

En el libreto de Giusti, Motezuma aparece encarcelado por los españoles, igual que su esposa Mitrena y su hija Teutile, que piensan en el suicidio. Sin embargo, el amor entre Teutile y Ramiro (hermano de Fernando) impide que ésta se quite la vida. Mientras tanto, los españoles entran en Tenochtitlan y la conquistan. Pero Asprano, general azteca, asedia el palacio y lo incendia. Antes, Ramiro había puesto a salvo a Fernando y a Teutile. Finalmente, Fernando fija la boda de su hermano con la princesa mexicana y hace las paces con Motezuma, dejando a Ramiro el gobierno de México y volviendo a su patria lleno de gloria. Moctezuma bendice la unión de su hija con el hermano de Fernando, al tiempo que consagra la unión de los dos pueblos. De acuerdo a la costumbre de la época, la ópera tiene un final feliz. Y Moctezuma no muere asesinado ni por los suyos ni por los españoles.

Seguro que ya habrán entendido que Fernando es Hernán Cortés, que la esposa de Moctezuma es una de las muchas licencias poéticas del autor en este libreto, del mismo modo que lo son Asprano y Ramiro. La obra nos pone en antecedentes de lo que nos espera en la escena 1 del acto 1, cuando en el recitativo Moctezuma explica la suerte que han corrido la ciudad de México y el imperio mexicana:

MOTEZUMA

(con spada alla mano)

*Son vinto, eterni dei! Tutto in un giorno
lo splendor de' miei fasti e l'alta gloria
del valor messican cade svenata.*

*Anche la prova usata
degl'incanti è delusa, e par ch'il Cielo,
rivolto il guardo suo, più non rimiri
le angustie mie, gl'universal sospiri.
Sposa... figlia... grandezze...
sudditi... amici... un dardo*

11. «Mas allí no concluían las peripecias: el músico mexicano Samuel Maínez, quien conoció de estas puestas, quedó escandalizado, como el Indiano, con las mixtificaciones del libreto, e indignado con Solís tanto como con Giusti, decidió rescribir la ópera desde una visión más exacta de la historia con la colaboración de dos compatriotas: Antonio López Austin y Miguel León Portilla, sustituyó la lengua italiana por el náhuatl, y añadió a la orquestación original instrumentos prehispánicos. Le sirvió de musa en tal empresa la joven violinista tlalpeña Audrey Toxcatl de Schmilker, descendiente del rey Moctezuma. Se puso un fragmento en concierto en la Sala Nezahualcoyotl en México en 2007 y para el año en que vivimos se proyectaba una puesta nada menos que en el teatro La Fenice de Venecia que quién sabe si tendrá lugar» (Méndez, 2009).

12. La ópera puede verse en el enlace siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=dFmfD2BAqgs>

13. La versión española la podemos encontrar en Acosta (Acosta, 1962: 369-371), Francisco de Aguilar (Aguilar, 1977: 86-91), Pedro Mártir de Anglería (Anglería, 1986: 494), Argensola (Argensola, 1940: 318), Cervantes de Salazar (Cervantes, 1971: libro IV, cap. CXII), Hernán Cortés (Cortés, 2013: 122), Bernal Díaz del Castillo (Díaz, 2011: 472-473), Diego Durán (Durán, 1967, 551) y Francisco López de Gómara (López, 2007: 202).

*vibrate nel mio sen. Ma solo, invano,
fra le stragi comun, fra tanti guai
cerco inutil riparo.*¹⁴

Pero, ¿es realmente Moctezuma el protagonista de esta obra? En la ópera barroca, las voces agudas se reservaban generalmente a los protagonistas (héroes, dioses, semidioses) y a sus parejas femeninas, mientras que las de bajo respondían a roles secundarios (cómicos o trágicos). Y Moctezuma, en esta ópera, es la voz más grave. Para Octavio Páez, esto bien puede verse como la crisis de su masculinidad, como la tragedia que lo envuelve (Páez, 2019: 83-84). En el fondo es el personaje trágico de la obra, el vencido, pero no el protagonista.

Y es esta la ópera que Alejo Carpentier utiliza como hilo argumental de *Concierto barroco*, poniendo frente a frente la visión americana y la visión europea del continente, explicando la evolución del pensamiento y del sentimiento americanos a lo largo de toda la narración, captando las razones que definen, en este caso concreto, la identidad de lo mexicano.

De cómo una novela sobre una ópera nos acerca al ser mexicano: un viaje que comienza en Coyoacán

Nuestro indiano, rico e influyente, vecino de Coyoacán, decide visitar Europa, la tierra de sus antepasados. Pasa por Cuba, desde donde se hace acompañar por un criado negro y tras un largo recorrido por la península Ibérica, llega a Venecia en vísperas del Carnaval. Durante el Carnaval sale a disfrutar por la ciudad y en un momento determinado necesita un instante de reposo, que Carpentier narra de la siguiente manera:

«Por descansar del barullo y de los empujones, de los zarandeos de la multitud, del mareo de los colores, el Amo, vestido de Montezuma, entró en la Botteghe di Caffé de Victoria Arduino, seguido del negro, que no había creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos que daban, a quienes los llevaban, un medio rostro de estatua. Allí estaba sentado ya, en la mesa del fondo,

el fraile Pelirrojo de hábito cortado en la mejor tela, adelantando larga nariz corva entre los rizos de un peinado natural que tenía, sin embargo, como un aire de peluca llovida. —«Como he nacido con esta careta no veo la necesidad de comprarme otra» —dijo, riendo. —«¿Inca?» —preguntó después, palpando los abalorios del emperador azteca. —«Mexicano» —respondió el Amo, largándose a contar una historia que el fraile, ya muy metido en vinos, vio como la historia de un rey de escarabajos gigante [...]» (Carpentier, 2003: 66).

Este fragmento deja bien clara la mirada tan poco afinada de los europeos sobre la alteridad («¿Inca? ¿Mexicano?») como si todo fuera lo mismo, como si todos fueran iguales, como si no tuviera importancia: «¿Chino? ¿Japonés?». Europa es el centro de todo y el siglo XVIII es un siglo importantísimo en la formación de la idea de la alteridad, con las colonias, las compañías de Indias, la filosofía, el inicio del clasicismo, el enciclopedismo.

En el desayuno posterior a la noche de Carnaval, Vivaldi pide al indiano que vuelva a explicarle la historia que no había podido entender por culpa de la influencia del vino:

«El mexicano, sacado de su sopor, fue invitado a narrar nuevamente la historia de Montezuma que Antonio, la víspera, había mal oído, ensordecido como lo estaba por el griterío de las máscaras. — ‘¡Magnífico para una ópera!’ —exclamaba el Pelirrojo, cada vez más atento al narrador que, llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes. — ‘¡Magnífico para una ópera! No falta nada. Hay trabajo para los maquinistas. Papel de lucimiento para la soprano —la india esa, enamorada de un cristiano— que podríamos confiar a una de esas hermosas cantantes que...’ — ‘Ya sabemos que ésas no te faltan...’ —dijo Jorge Federico¹⁵. — ‘Y hay —proseguía Antonio— ese personaje de emperador vencido. De soberano desdichado, que llora su miseria con desgarradores acentos... Pienso en Los Persas, pienso en Jerjes:

*‘¡Soy yo, pues «oh dolor!
¡Oh, mísero! nacido
para arruinar mi raza
y la patria mía...’*

14. MOCTEZUMA

(con su espada en la mano)
¡Estoy vencido, dioses eternos!
En un sólo día, el esplendor de mi magnificencia
y la gloria del valor mexicano han caído.
Todo se ha perdido y parece que el cielo
apartara su mirada para no ver
mi angustia ni la de mi pueblo.
Mi esposa... mi hija... mi grandeza...
mis vasallos... mis amigos...
Su recuerdo es como una flecha en mi corazón.
En vano entre los cuerpos de los caídos,
entre tanta desolación,
busco inútilmente refugio.

15. El que habla es Georg Friedrich Händel.

«A Jerjes¹⁶ me lo dejas a mí –dijo Jorge Federico, malhumorado–, que para eso me basto yo.» «Tienes razón –dijo el Pelirrojo, señalando a Montezuma–: Éste resulta un personaje más nuevo. Veré cómo lo hago cantar un día de éstos en el escenario de un teatro.» (Carpentier, 2003: 81-82).

El pobre indiano empieza a darse cuenta de que trata con ignorantes:

– «Acaso –dijo Antonio–, pero nunca compuse una polca de circo para los elefantes de Barnum.» – «Ya saldrán elefantes en tu ópera sobre Montezuma» – dijo Jorge Federico. – «En México no hay elefantes» –dijo el disfrazado, sacado de su modorra por la enormidad del dislate. – «Sin embargo aparecen animales de esos, junto con panteras, pelícanos y papagayos, en las tapicerías del Quirinal¹⁷, donde se nos muestran los portentos de las Indias» – dijo Jorge Federico, con la insistencia propia de quienes persiguen una idea fija en los humos del vino» (Carpentier, 2003: 87).

Lo cierto es que, ajustándose poco a lo que el indiano considera «mexicano», Giusti y Vivaldi crean su Moctezuma. El indiano presencia perplejo el último ensayo de la obra, para la cual ha prestado su disfraz de carnaval:

«Recordó de pronto el indiano el tornasol de flámulas y gallardetes que hubiese contemplado, cierto día, en Barcelona, con esa encendida selva de velámenes y estandartes que, sobre proas de naves, alegraban el lado derecho del escenario, mientras a la izquierda, empavesando las macizas murallas de un palacio, eran oriflamas y banderolas de púrpura y amaranto. Y, sobre un brazo de agua venido de la laguna de México, un puente de esbelta arcada (harto parecido, tal vez, a ciertos puentes venecianos) separaba el atracadero de los españoles de la mansión imperial de Montezuma. Pero bajo tales esplendores, quedaban evidentes vestigios de una reciente batalla: lanzas, flechas, escudos, tambores militares, esparcidos en el piso. Entraba el Emperador de los Mexicanos, con una espada en la mano, y atento al arco del Maestro Antonio, clamaba:

'Son vinto eterni Dei! Tutto in un giorno
lo splendor de'miei fasti e l'alta gloria
del valor messican cade svenata...' (Carpentier, 2003: 93).

El indiano se indigna frente a la falta de rigor de Giusti, cuando aparece en escena un personaje femenino:

«Pero en eso, agachando la cabeza bajo las oriflamas aztecas que cuelgan sobre las tablas del espectáculo, aparece Teutile, personaje mencionado en la Historia de la Conquista de México de Mosén Antonio de Solís, que fuera Cronista Mayor de Indias, – '¡Pero resulta que aquí es hembra!' – exclama el indiano, advirtiéndole que le abultaban las tetas bajo la túnica ornada de grecas [...]

– «¡Pero esto es grandísimo disparate – dice el otro–: Según Mosén Antonio de Solís, Teutile¹⁸ era general de los ejércitos de Montezuma.» [...]

Y resulta que Teutile quería casarse con Ramiro, hermano menor del Conquistador Don Hernán Cortés, cuyo papel de varón nos canta ahora la Signora Angiola Zanuchi...» (Carpentier, 2003: 93-94).

El indiano va de la incredulidad a la indignación, aunque en algún momento le parece ver en el libreto cierta fidelidad a la realidad. Sin embargo, le parece absolutamente falsa toda la obra, lo cual provoca una discursión entre éste y Vivaldi:

– «¡Falso, falso, falso; todo falso!» –grita. Y gritando «falso, falso, falso, todo falso», corre hacia el preste Pelirrojo, que termina de doblar sus partituras...

– «¿Falso... qué?» –pregunta, atónito, el músico. – «Todo. Ese final es una estupidez. La Historia...» – «La ópera no es cosa de historiadores.» – «Pero... nunca hubo tal emperatriz de México, ni tuvo Montezuma hija alguna que se casara con español.» – «Un momento, un momento –dice Antonio con repentina irritación–: El poeta Alvisé Giusti, autor de este «drama para música», estudió la crónica de Solís, que en mucha estima tiene, por documentada y fidedigna, el bibliotecario mayor de la Marciana. Y ahí se habla de la Emperatriz, sí señor, mujer digna, animosa y valiente. – «Nunca he visto eso.» – «Capítulo XXV de la Quinta Parte. Y también se dice, en la Parte Cuarta, que dos o tres hijas de Montezuma se casaron con españoles. Así que, una más, una menos... – «¿Y ese dios Uchilibos?» – «Yo no tengo la culpa que tengan ustedes unos dioses con nombres imposibles. Los mismos Conquistadores, tratando de remedar el habla mexicana, lo llamaron Huchilobos o algo por el estilo.» – «Ya caigo: se trataba de Huitzilopochtli.» – «¿Y usted cree que hay modo de cantar eso? Todo, en la crónica de Solís, es trabalenguas. Continuo trabalenguas: Iztapalapa, Goazocoalco, Xicalango, Tlaxcala, Magiscatzin, Qualpopoca, Xicotencatl... Me los he aprendido como ejercicio de articulación. Pero... ¿a quién, carajo, se le habrá ocurrido inventar semejante idioma?» – «¿Y ese Teutile, que se nos vuelve hembra?» – «Tiene un nombre pronunciable, que puede darse a una mujer.» – «¿Y qué se hizo de Guatimozín, el héroe verdadero de todo esto?» – «Hubiera roto la unidad de acción... Sería personaje para otro drama.» – «Pero... Montezuma fue lapidado.» – «Muy feo para un final de ópera [...]. Aquí la gente viene al teatro a divertirse.» – «¿Y dónde metieron a Doña Marina, en toda esta mojiganga mexicana?» – «La Malinche esa fue una cabrona traidora y el público no gusta de traïdoras. Ninguna cantante nuestra habría aceptado semejante papel. [...]» – «Su Mitrena, sin embargo, reconoce la superioridad de los conquistadores.» – «Pero es quien, hasta el final, anima una

16. Se refiere a Siro, *Rè di Persia*, 1728. Ópera de Händel.

17. Efectivamente, en el Quirinal hay algunos tapices con tema exótico, pero se trata de una serie (incompleta) sobre el tema de las Indias, específicamente de Brasil, y que muestra imágenes de la flora y de algunos indios. Esta información nos la proporcionó María Taboga, restauradora de tapices del Quirinal. Queremos agradecerle su colaboración desinteresada.

18. En el libro 2, Capítulo I, de título «Vienen el general Teutile y el gobernador Pilpatoe a visitar a Cortés en nombre de Motezuma. Dase cuenta de lo que pasó con ellos y con los pintores que andaban dibujando el ejército de los españoles», Solís habla del personaje que Giusti convierte en hija de Moctezuma.

resistencia desesperada. Esos personajes siempre tienen éxito.» El indiano, aunque algo bajado de tono, seguía insistiendo: «La Historia nos dice...» —«No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética...» (Carpentier, 2003: 100-104).

«Lo que cuenta aquí es la ilusión poética», dice Vivaldi. Sin embargo, para el indiano esa obra actúa como desencadenante de su americanidad. Ya no es indiano, ya es americano:

— «[...] El Preste Antonio me ha dado mucho que pensar con su extravagante ópera mexicana. Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo, hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés. Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas. [...] Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellidado» (Carpentier, 2003: 109-110).

Para acabar con una declaración incontestable de mexicanidad:

— «[...] Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve de Masimiliano Miller, por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío» (Carpentier, 2003: 110).

Bibliografía

- AGUILAR, F. *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. Cd. de México: UNAM, 1977.
- ALDARACA, J. «Bajo el designio de los dioses: *Il Guarany* y *Atzimba*». En 19&20, Rio de Janeiro, v. X, n. 1, jan./jun. 2015. Disponible en: <<http://www.dezenovevinte.net/uah1/jaf.htm>>. [English] <http://www.dezenovevinte.net/uah1/jaf.htm> [consultado el 12/05/2020]
- ALIER, R. *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990. ISBN 8472831655. <https://blogs.iec.cat/scmus/publicacions>. [consultado el 20/08/2020]
- CARPENTIER, A. *Concierto Barroco*. Lectorum, México, 2003.
- CERVANTES DE SALAZAR, . *Crónica de la Nueva España*. Madrid: Atlas, 1971.
- CORTÉS, H. *Cartas de Relación de la conquista de México*. Colección Austral. Espasa Calpe, SA Madrid, 1979.
- . *Cartas de Relación*. Madrid: Biblioteca Castro, 2013.
- DÍAZ DEL CASTILLO, B. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Colección Austral, Espasa Calpe SA, Madrid, 1975
- . *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- ESPÍNDOLA MATA, L. E. «Motezuma, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti». *Investigación teatral*. *Revista de artes escénicas y performatividad*. Vol. 11, Núm. 18 octubre 2020-marzo 2021 Segunda época. Universidad Veracruzana.
- GARCÍA GÓMEZ, A. «Nacionalismo e identidad musical en México independiente. De Catalina de Guisa a Guatimotzin». *Ciencia Nicolaita* # 72 Revista Científica de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Escuela Popular de Bellas Artes, UMSNH. Diciembre de 2017, 7-32
- GIUSTI, G. *Motezuma*. Libreto <http://kareol.es/obras/motezuma/acto1.htm> [consultado el 12/05/2020]
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F. *Historia de la conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- MÉNDEZ MARTÍNEZ, ROBERTO. *Opera y Discurso Histórico-Narrativo en Concierto barroco de Alejo Carpentier*. Discurso pronunciado por el Dr. Roberto Méndez Martínez en su acto de ingreso como Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua el 28 de mayo de 2009.
- NÚÑEZ RONCHI, A. «Los indios americanos en las escenas líricas europeas: de los hermanos Purcell (1695) a Carl Heinrich Graun (1755)», *Revista de Indias*, 2014, vol. LXXIV, núm. 261, 483-506.
- PÁEZ GRANADOS, . «Hecho siervo de la gloria de otros, infeliz argumento de nuevas historias. Comentarios a propósito del Motezuma de Giusti-Vivaldi». *Boletín Hispánico Helvético*, ISSN 1660-4938, volumen 33-34 (primavera-otoño 2019), 65-92.
- PAREYÓN, G. *A partir del descubrimiento sobre Vivaldi más importante en los últimos cincuenta años. Estreno mundial del Motezuma de Vivaldi*. Rotterdam, 15 de junio [de 2005].
- RUBIAL GARCÍA, A. «Motezuma: de tirano soberbio y cobarde a rey prudente. Construcción retórica de un personaje emblemático de Nueva España». *Temas y variaciones de literatura*, 28 (2007).
- . «Motezuma y la Malinche, los reyes de América. Mito y fiesta en la Nueva España barroca». En Fernández, M. F.; González, C. A. y Maillard, N. (compiladores). *Testigo del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XVII-XVIII)*. Ediciones Rubeo, 2009.
- SOLÍS Y RIVADENEYRA, A. de. *Historia de la conquista de Méjico*. Ed Espasa, Calpe Col. Austral Madrid, 1970.
- . *Historia de la conquista de México* (en formato HTML). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual, 1999.
- VALLEN, N. *Conquista, memoria y cultura material en la Nueva España, siglos XVI y XVII*. *Iberoamericana*, XIX, 71 (2019), 13-33; <https://doi.org/10.18441/ibam.19.2019.71.13-33>



Las complejidades de las colecciones históricas de Latinoamérica en los museos europeos: casos de colecciones controvertidas y su seguimiento

Alexander Brust, Museum der Kulturen Basel[†]

Manuela Fischer, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin[§]

Adriana Muñoz, Statens museer för världskultur[‡]

Resumen

El presente trabajo muestra el panorama multifacético de colecciones clasificadas como etnográficas y que son controvertidas por sus contextos de adquisición y adscripciones alternativas en el transcurso del tiempo. El estudio se centra en cinco casos del Museo de las Culturas de Basilea (Suiza) del Museo Etnológico en Berlín (Alemania) y de los Museos Nacionales de la Cultura del Mundo en Gotemburgo, (Suecia) que los autores han acompañado de cerca en los últimos años y que involucran procesos de restitución. El trabajo esboza la complejidad de las visiones acerca del «objeto etnográfico» y muestra la importancia de entender las agendas de los actores involucrados –como instituciones privadas y estatales, representantes de comunidades indígenas, ONGs y particulares– en diferentes fases de los procesos, que a la vez suelen ser marcadas por cambios en las políticas patrimoniales, cambios de gobiernos y alianzas. El presente ensayo es una invitación a reflexionar profundamente sobre los contextos actuales, las intenciones y los trasfondos de pedidos de restitución.

62 **Palabras clave:** Restitución, Museo, Objeto etnográfico, Políticas patrimoniales

Abstract

This paper shows the multifaceted landscape of collections that are classified as ethnographic and that are controversial because of their acquisition contexts and alternative adscriptions over time. The study focuses on five cases from the Museum of Cultures in Basel (Switzerland), the Ethnological Museum in Berlin (Germany) and the National Museums of World Culture in Gothenburg (Sweden) that the authors have followed closely in recent years and that involve restitution processes. The paper outlines the complexity of visions of the «ethnographic object» and shows the importance of understanding the agendas of the actors involved such as private and state institutions, representatives of indigenous communities, NGOs and individuals at different stages of the processes, which at the same time are often marked by changes in heritage policies, changes of governments and alliances. The essay is an invitation to reflect deeply on the current contexts, intentions and backgrounds of restitution claims.

Key words: Restitution, Museum, Ethnographic object, Heritage policies

[†] **Alexander Brust** — Curador del departamento de las Américas en el Museum der Kulturen Basel, Suiza. Desde hace 30 años colabora con organizaciones y comunidades indígenas de América Latina en la preservación del patrimonio cultural. alexander.brust@bs.ch

[§] **Manuela Fischer** — Curadora de las colecciones suramericanas del Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin. m.fischer@smb.spk-berlin.de

[‡] **Adriana Muñoz** — Curadora de las colecciones de América, Museos Nacionales de la Cultura del Mundo. En los últimos años ha trabajado con restituciones así como también acerca de prácticas museales. Desde 2019 es juez del European Museum Year Award. Adriana.Munoz@varldskulturmuseerna.se

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1406

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvscd>

Introducción

Los encuentros organizados por Victòria Solanilla en el marco de la Union Académique Internationale y del Corpus Americanensium Antiquitatum (CAA) desde 2012 han por varios años un importante foro de discusión para curadores de colecciones provenientes de Latinoamérica en museos europeos. Estos encuentros se han visto enriquecidos por contribuciones de investigadores no necesariamente del ámbito de los museos.

Los encuentros en Barcelona, Basilea, París y en el marco del congreso de Americanistas de Salamanca (56 ICA, 2018) han sido un intercambio fructuoso por ser personales e inmediatos, y en ellos se han discutido los contextos del coleccionismo y sus agencias nacionales, las particularidades de los diferentes museos europeos con colecciones latinoamericanas y su manejo con colecciones controvertidas.¹

Estos intercambios eran tan valiosos porque se dieron en un momento en el cual los cuestionamientos acerca de la legitimidad de las colecciones «etnográficas» en los museos europeos se volvieron de interés general. Los participantes de toda Europa hicieron ver las múltiples facetas de las colecciones históricas reunidas en el siglo xix y principios del siglo xx, así como sus particularidades debido a las políticas nacionales, las ambiciones coloniales, las relaciones de proximidad por idiomas e historias comunes (p. ej., en el caso de Brasil y Portugal), las diferentes políticas del coleccionismo de los países europeos en Latinoamérica, sus relaciones particulares con los países latinoamericanos debido a intereses económicos o políticos, entre ellos la emigración europea del siglo xix. El estudiar y publicar los contextos históricos de las adquisiciones, dar a conocer las motivaciones particulares de los coleccionistas, se ha vuelto una exigencia básica de la investigación en los museos.

Los casos específicos de museos con colecciones latinoamericanas en Suiza, Alemania y Suecia dejan ver algo del panorama multifacético de las colecciones clasificadas como etnográficas controvertidas por sus contextos de adquisición – no solamente forzados o ilegales– y adscripciones alternativas en el transcurso del tiempo hasta la actualidad.

Los actores y las agencias en estos procesos suelen ser muy diversos y cambiantes y es un proceso continuo que solo puede ser esbozados en este ensayo hasta la actualidad (2023).

Lo que quisiéramos presentar en este artículo es el seguimiento de cinco casos específicos de colecciones controvertidas en diferentes momentos de su proceso de negociación. Los casos se refieren a colecciones del Museo de las Culturas (Museum der Kulturen) de Basilea (Suiza), del Museo Etnológico (Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin) en Berlín (Alemania) y de los Museos Nacionales de la Cultura del Mundo (Statens museer

för världskultur, SMVK) en Gotemburgo (Suecia).

Son casos que los autores han acompañado de cerca en los últimos años, lo cual, por el hecho de haber formado parte de los diálogos, les permite esbozar la complejidad de las visiones acerca del «objeto etnográfico» y las agendas de los actores involucrados. Los casos que se presentan aquí involucran a instituciones, privadas y estatales, a representantes de comunidades indígenas, a ONGs y a particulares, y en ellos no solo son las legislaciones e instituciones con sus reglamentaciones, sino también las agendas individuales las que forman el proceso. Cada participante deja una huella y puede cambiar el rumbo del proceso. Por lo tanto, se mencionarán los nombres de los que participaron y sus contextos.

Basilea (Suiza)

El Museo de las Culturas de Basilea es uno de los museos públicos del cantón de Basel-Stadt (la ciudad de Basilea). Se considera 1893 como año de su fundación bajo el nombre de Comisión Etnográfica. Sin embargo, las primeras colecciones del actual Museo de las Culturas ya estaban presentes en el *Museum der Stadt Basel* (Museo de la Ciudad de Basilea), inaugurado en 1849, incluida la colección mexicana del comerciante Lukas Vischer. El museo preserva aproximadamente 340.000 objetos-sujetos, siendo el departamento de Europa el más grande. La colección de las Américas consiste en aproximadamente 40.000 piezas, de las cuales dos terceras partes entraron en el museo después de 1950. En estos años los etnólogos del museo, como Hans Dietschy o Gerhard Bae, empezaron sus investigaciones en Brasil, las cuales dieron inicio a un foco regional en las culturas de las tierras bajas de América de Sur de la segunda mitad del siglo xx. Una parte considerable de estas colecciones fueron adquiridas por antropólogos en el campo. Además, se estableció una red amplia de intercambios con colegas a nivel internacional.

Basilea y la colección Waurá de Vera Penteado Coelho

Los acuerdos internacionales y las leyes nacionales definen lo que está protegido como patrimonio cultural. Las definiciones nacionales usualmente no incluyen lo que es importante para la historia o la formación de la identidad local –lo que ocurre particularmente en el caso de las comunidades indígenas. ¿Cómo debe reaccionar un museo etnológico cuando una herencia consiste en gran parte en bienes culturales jurídicamente no problemáticos a nivel del país donde se originan, pero que se convierten en objetivo de demandas de restitución por parte de diversos actores supranacionales? ¿Por qué otra colección del mismo grupo indígena no recibe la misma valoración? Encontrar respuestas a estas preguntas ocupó a Museo de las Culturas de Basilea durante varios años.

1. Aquí se excluyen las restituciones a comunidades en EEUU y Canadá, ya que responden a otras condiciones.

En diciembre de 2000, el Museo de las Culturas de Basilea recibió la noticia del fallecimiento de la antropóloga brasileña Vera Penteado Coelho. En 1993 ella había redactado su testamento con el consentimiento del director del museo en Suiza. El testamento dispone su deseo de entregar su colección y su legado científico a Basilea. En los 1990s Vera Penteado Coelho estaba en estrecho contacto con los investigadores de Basilea, donde habían establecido un centro de investigación y documentación sobre las culturas de las tierras bajas de América del Sur. Parece que la buena cooperación, los intereses comunes de investigación y la reestructuración de los museos en São Paulo, la llevaron en aquel momento a la conclusión de que el Museo de las Culturas de Basilea sería un lugar adecuado para preservar su colección.

La colección comprende unos 870 objetos, principalmente de los Waurá del Alto Xingu en el estado brasileño de Mato Grosso y de otros grupos indígenas de Brasil y Perú. Lo más destacado de la colección son los 500 dibujos de mitos y elementos gráficos que los Waurá habían realizado por encargo de la antropóloga entre 1978 y 1983 (Penteado Coelho, 1983; 1988). Cuando en Basilea se examinó la situación jurídica, la herencia parecía sin problemas legales para la exportación a Suiza. Solo para algunos objetos se debía pedir un permiso a las autoridades brasileñas debido al acuerdo de protección de especies (CITES). La meticulosa documentación de la investigación de la etnóloga y los dibujos de los Waurá hacen que la colección sea singular. El museo de Basilea, los consideró un buen complemento de la colección más antigua, recopilada entre los Waurá por los antropólogos brasileños Harald Schultz y Vilma Chiara en la década de los 1960s. Esto permitiría comparar cómo había cambiado la cultura de los Waurá en una situación de agitación social. Por eso, en 2001, el Museo de las Culturas se pronunció a favor de aceptar la herencia.

Protestas y posicionamientos en Brasil

La mayoría de los aproximadamente 550 Waurá viven en el Territorio Indígena de Xingú, designado primera reserva de Brasil en 1961 y autogobernado desde finales de la década de los 1980s. Uno de sus representantes exigió en nombre de la comunidad Waurá la renuncia del museo a la herencia, ya que la colección contenía un importante patrimonio cultural que debía ser accesible a las futuras generaciones en Brasil. El Museo de las Culturas de Basilea suspendió el proceso de la herencia para aclarar los reclamos de los indígenas Ede. Esto hizo necesario un viaje a Brasil en 2003 para establecer conversaciones con el Atamai, cacique de los Waurá, y de nuevo con la familia de la etnóloga. Entretanto, el Museu de Arqueologia e Etnologia de la Universidad de São Paulo (MAE), donde había trabajado Vera Penteado Coelho, también había reclamado la colección. El museo de São Paulo legitimó su solicitud con el argumento de que la colección se reunió durante viajes de investigación financiados en parte con fondos públicos de Brasil. La colección es un importante testimonio de la

historia científica de la institución y, por lo tanto, pertenece a una institución pública de São Paulo. Historiadores del círculo de amistades de Vera Penteado Coelho también defendieron posturas similares. Otros etnólogos, en cambio, veían la colección como la base de un futuro museo de los Waurá. A la familia de la etnóloga le habría gustado ver la colección en Basilea, pero por otro lado quería preservar la reputación de Vera Penteado Coelho en Brasil y decidió dejar al menos el patrimonio científico en São Paulo (cf. sobre los amientos en São Paulo: Lacerda Campos, 2008).

Las negociaciones con los Waurá tuvieron lugar tras una invitación de su líder político Atamai en su aldea principal Piyulaga dentro de la el Territorio Indígena de Xingu. Los hombres Waurá presentes insistieron en que la colección debía permanecer en Brasil. Vera Penteado Coelho les había pagado por los dibujos, pero les había prometido que las obras se quedarían en Brasil. Como todas las partes implicadas tenían claro que aún no era posible almacenar los dibujos en la aldea de los Waurá a largo plazo, los participantes Waurá acordaron que el MAE fuera el lugar de almacenamiento si se garantizaba a los Waurá el acceso a la colección.

Todos los implicados en este momento, incluida la autoridad superior del cantón de Basilea, decidieron que el Museo de las Culturas de Basilea aceptara la herencia, cumpliendo así con la voluntad de Vera Penteado Coelho y luego donaría la colección al museo de São Paulo con las aprobaciones de la dirección del museo, del consejo del museo, del rectorado de la Universidad de Basilea y del consejo del gobierno del cantón. La donación debía basarse en un contrato que tuviera en cuenta los intereses de los indígenas. La colección se prestó al museo de São Paulo durante la redacción del contrato y la tramitación del proceso de donación.

Nuevos diálogos sobre la colección y el papel de los museos

Durante el tiempo que tomó preparar los documentos legales, una nueva petición de parte de una fracción de los Waurá llegó al MAE, lo que significó nuevas conversaciones entre los involucrados. Gracias a la financiación del proyecto de cooperación cultural por la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación (Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit), fue posible financiar conversaciones y trabajos conjuntos en Mato Grosso, en las colecciones en São Paulo y Basilea entre 2004 y 2006, en los que participaron entre otros Atamai, Daikir Talatakuma, Akari, Yanahin y Kanaiú Waurá como representantes indígenas, y Sandra Lacerda Campos, Francisca Frigols, Nobue Mayazaki y Murillo Marx por parte del MAE. La cooperación creó un marco que hizo posible debatir a fondo la preocupación individual en relación con el contrato de donación y los diferentes puntos de vista jurídicos con respecto al patrimonio cultural. Uno punto central del debate con los Waurá fue el papel que desempeña el patrimonio cultural en su autoimagen como pueblo indígena y en su supervivencia



Fig. 1 Arakoni, un ser mítico. Pintura de ApykaWaurá, pintura vinílica-acrílica sobre papel de fibra, 50 x 70 cm. Foto: Wagner Souza e Silva, MAE USP.

económica (cf. Barcelos Neto, 2004; 2008; Fiorini/Ball, 2006). También se discutió la permanencia en Basilea de la colección Harald Schultz y Vilma Chiara, que no se consideraba problemática, mientras que a Vera Penteadó se la consideraba una embajadora cultural, y su colección, por lo tanto, de mayor importancia para la comunidad. Después de largas discusiones en las cuales participaron las diferentes fracciones de los Waurá, finalmente se aceptó la primera propuesta, que era la donación al MAE. Parecer que con esta decisión se siguió la opinión del principal líder político y sus asesores. El contrato de donación fue redactado por el Departamento de Cultura de la Consejería de Educación de Basilea y firmado en 2008 por el museo de Basilea, el MAE, representantes de los Waurá, y familiares y compañeros de Vera Penteadó Coelho, como testigos. El contrato garantiza a los Waurá, y otros grupos indígenas, a los empleados del Museo de las Culturas de Basilea y a los investigadores interesados tener acceso a la colección de Vera Penteadó en el MAE.

Procesos dinámicos

Cabe destacar que durante las negociaciones la colección nunca salió de Brasil. Para encontrar una solución entre las diferentes partes, el museo de Basilea organizó diálogos

entre el museo y los diferentes involucrados por separado y en reuniones comunes. Estas reuniones fueron importantes y crearon espacios de confianza que permitieron que los involucrados expresaran sus posiciones conflictivas y discutieran soluciones factibles entre todos. A pesar de las diferentes opiniones y equilibrios de poder entre los Waurá (véase Barcelos Neto, 2002; 2004; 2008), ellos definieron los objetos de la historia reciente como patrimonio cultural, como consecuencia a los grandes cambios que se han producido en la Amazonia desde la década de 1960. Aunque el proceso no terminó con la donación a la comunidad Waurá, pareció positivo el hecho de haber la incluido en la toma de decisión. Además, los Waurá colaboraron en varios proyectos con el museo de Basilea. El museo, por su parte, organizó tres conciertos en beneficio de los proyectos culturales de los Waurá. La negociación en este sentido se juntó a otros logros políticos que obtuvieron los Waurá como la homologación de la Tierra Indígena Batovi en 1998 (Menezes, 2001, 241). La colaboración disminuyó después de 2014 por cambios en el museo de Basilea. Esto puso en evidencia el problema que tienen las instituciones, por ejemplo como los museos, para mantener colaboraciones multilaterales a largo plazo, independientemente de cambios personales y políticos. Esto contrastaba con la visión de los Waurá que veían las relaciones con los museos a largo plazo, establecidas a través de la colección y sus objetos-sujetos.



Fig. 2 Atamai, Yanahin, Akari y Daikir Waurá así como Sandra Lacerda Campos y Francisca Figols del Museo de Arqueología e Etnología en São Paulo con pinturas de la colección Vera Penteadó Coelho. Foto: Alexander Brust 2005.

Durante una visita a Basilea en 2006 los representantes Waurá lo explicaron así:

«Siempre hemos considerado a Vera Penteadó como una hija o una hermana, por eso se le regalaron objetos que ahora están en museos. El Museo de las Culturas es el legado de Vera Penteadó Coelho. Así que, el personal del museo por así decirlo, son sus hijos. Al igual que hizo Vera Penteadó Coelho en su momento, los representantes del museo también están llamados ahora a apoyar a los Waurá en sus inquietudes.»

Berlín (Alemania)

El *Ethnologisches Museum* (Museo Etnológico) de Berlín forma parte de los *Staatliche Museen zu Berlin* (Museos Estatales de Berlín), que a su vez son parte de la *Stiftung Preussischer Kulturbesitz* (Fundación del Patrimonio Prusiano) una entidad en el proceso de reorganización (2023). Fundado en 1873, el Museo Etnológico, hoy alberga aprox. 500.000 objetos, más documentos audiovisuales, archivos en proceso de digitalización y una biblioteca especializada. Aproximadamente 200.000 objetos provienen de América por la importancia que se le otorgaba en el siglo XIX al continente americano para el estudio de la historia del desarrollo humano. El acervo arqueológico en su mayoría son colecciones compradas a particulares, mientras que la colección etnológica fue adquirida por viajeros, personas radicadas en Latinoamérica y –esto es lo más valioso– desde

los años de 1880 por investigadores con las documentaciones y publicaciones correspondientes.

Berlín, Máscaras Kágaba/Kogi, Colombia

En 2013 el cabildo gobernadora José de los Santos Sauna Limaco² y el Mama Pedro Juan por iniciativa del entonces embajador de Colombia en Alemania, Juan Mayr, fueron llevados al Museo Etnológico para conocer las dos máscaras que Konrad Theodor Preuss había comprado mientras su investigación en el territorio Kágaba/Kogi en 1915. La idea de esta visita era iniciar un pedido de restitución. Sin embargo, la pregunta acerca del futuro de estas piezas, el *mama* Pedro Juan la respondió con mucha cautela: «Sería bueno, que estuvieran de regreso en la Sierra Nevada». Esta respuesta supuestamente evasiva se debe al hecho que cada pueblo de los Kágaba/Kogi es autónomo. El *mama* es la autoridad espiritual y legal de un pueblo y su territorio. Después de un aprendizaje de nueve años que inicia de joven, se vuelve la autoridad de un pueblo, en un pueblo grande puede haber varios *mamas*, que acompañan la vida de cada miembro de su comunidad, el año agrario al igual que los problemas legales entre los miembros de la comunidad.

Lo que no existe en la organización indígena, es una autoridad central que pueda hablar por el grupo entero o imponer una decisión legal al conjunto de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta. El cabildo gobernador es un

2. José de los Santos Sauna murió el 1.2.2020 a los 44 años de COVID 19.



Fig. 3 Mascara de Noavaca coleccionadas por Konrad Theodor Preuss en 1915 (Ethnologisches Museum, SMB, VA 62650).
Fotógrafo: Konrad Theodor Preuss 1915, Archivo: Världskulturmuseet, Göteborg.

portavoz elegido por los tres grupos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta Kágaba/Kogi, Ijka/Arhuaco y Wiwa/Arsario³ con el deber de representarlos frente a las autoridades gubernamentales y no-gubernamentales, algo que solo puede funcionar, si logra conseguir un consenso entre los tres grupos indígenas.

Preuss y la antropología de la religión

Durante su estadía en la SNSM, de manera muy similar a

lo que había realizado en sus trabajos de campo entre los Huicholes, Cora y Mexicaneros en México, y en Colombia con los Uitoto, Preuss recoge mitos, cantos y otros textos en kougian, la lengua de los Kágaba/Kogi. Con un traductor bilingüe (español/kougian) los tradujo al español. En la publicación de estos textos mantiene una traducción interlineal en alemán, además de una traducción literaria también en alemán (Preuss, 1926).

Durante su estadía en la Sierra Nevada de Santa Marta Preuss adquirió objetos de la vida cotidiana de los Kágaba

3. Los Kankuamo, el cuarto grupo, que habita la Sierra Nevada, está en proceso de re-etnización.

(p. ej. mochilas, herramientas) pero también parafernalia ritual. Por la muerte del *mama* del pueblo de Noavaca «se le presentó la oportunidad» de comprar dos máscaras, ya que el hijo del *mama* difunto no era *mama* (Preuss 1926, 151).

El fechado de las dos máscaras 1470 AD (V A 62649) y 1440 AD (V A 62650) corroboró lo que ya Henning Bischof suponía (Bischof, 1972, 393), que todas las máscaras en uso ritual entre los Kágaba son precolombinas (Oyuela-Caycedo/Fischer 2006, 154).

Parafernalia ritual, como estas máscaras, es transmitida de generación en generación por los especialistas rituales (*mamas*) y por lo tanto son inalienables. Preuss obviamente no tenía conciencia de estos datos, pero se aprovechó de una situación.

La organización de los Kágaba en pueblos autónomos, con especialistas religiosos con autonomía en sus territorios, es una tradición precolombina y tiene como consecuencia, que las dos máscaras que forman parte de la parafernalia ritual de la fundación del templo del pueblo de Noavaca hace aproximadamente 650 años, deben ser restituidas a los dueños legítimos, que son el o los *mamas* de Noavaca.

Negociaciones de restitución

Desde el inicio del diálogo referente a las máscaras en 2013, no fue posible tener contacto directo con los *mamas* del pueblo de Noavaca. Las conversaciones se mantuvieron únicamente entre el cabildo gobernador, la Fundación del Patrimonio Prusiano y miembros del Museo Etnológico orquestado por el ahora ex-embajador de Colombia Juan Mayr y los empleados de ACT (Amazon Conservation Team). Esta ONG también es activa en la Sierra Nevada de Santa Marta debido al hecho de que Juan Mayr pertenece al Board of Directors⁴. El apoyo económico de ACT, que tiene en la nómina a ayudantes indígenas y a personas que apoyaban logísticamente al cabildo gobernador Santos Sauna y al director de ACT, ha sido utilizado para crear un sistema de lealdades y dependencias entre los indígenas favorecidos y el actor principal Juan Mayr. En ocasión de la visita del presidente alemán Frank-Walter Steinmeier a Colombia en 2015, este llevó una despulpadora de café⁵ favoreciendo a un grupo Kágaba que produce el «Café Kogi». En un viaje conmemorativo los 250 años del nacimiento de Alexander von Humboldt, Frank-Walter Steinmeier también visitó Colombia (11.-13.02.2019). Mayr usó sus contactos de ex-embajador para coordinar un encuentro con el cabildo gobernador Santos Sauna, en que este entregó una carta con el pedido de restitución de las máscaras al presidente alemán.

Pero es solamente el 16.09.2022 que el gobierno colombiano

comunicó el pedido oficial de restitución de las máscaras. Según la información de la Embajada de Colombia en Alemania (comm. pers.), el gobierno colombiano parece liberar las máscaras del estatus de patrimonio nacional. Esto significa que estas piezas no tienen que llegar a un museo estatal, sino que pueden ser restituidas al pueblo de donde originan.

En los últimos años varios factores interfirieron en el flujo del proceso. A nivel gubernamental, la jubilación del embajador Mayr (2011-2016) de la Embajada de Colombia en Alemania (2016) y la elección de un nuevo gobierno en Colombia (en 2022 con la elección del socialdemócrata Gustavo Petro) tuvo como consecuencia que varios participantes del diálogo a nivel gubernamental ya no son parte de este proceso.

La muerte del cabildo gobernador Santos Sauna (el 06.08.2020) Luis Nuivita Mamatacan se posicionó el 7 de septiembre 2020 como cabildo gobernador temporal.

Su función se basa en conseguir consenso al interior de la comunidad Kágaba/Kogi, es difícil o casi imposible, debido a las diferencias en su relación con el estado-nación: manejo de la economía, educación, lengua etc.

Además, en las tres comunidades se puede observar un cisma entre tradicionalistas, que rechazan lo «occidental», entre otros el idioma español, la educación escolar, la medicina ortodoxa, de manera que no necesariamente se sienten representados por el cabildo gobernador electo, quien, por mantener nexos con entidades gubernamentales y no-gubernamentales, suele vivir en la capital departamental, habla español, educa a sus hijos en el sistema educativo nacional.

Para seguir el proceso de diálogo acerca del futuro de las máscaras es indispensable conocer la posición de los dueños legítimos en el pueblo de Noavaca. El *mama* y los habitantes de esta comunidad son los únicos que hasta el momento (02/2023) no fueron consultados ni opinaron acerca del pedido de restitución pronunciado por el estado colombiano.

Berlín, las esculturas de San Agustín (Colombia)

Las 26 esculturas⁶ de San Agustín y Briceño (Dept. Huila) en el sur de Colombia, que hoy se encuentran en el Museo Etnológico de Berlín, fueron recogidas por Konrad Theodor Preuss (1869-1938) en 1913/14. Siendo curador del entonces Museo Real de Etnología en Berlín, su interés era la iconografía representada en estas esculturas guardianas de tumbas de montículo. Preuss puede ser considerado parte de la tercera generación de antropólogos en Alemania donde la profesionalización ya había llegado a

4. Ver página web de ACT: <https://www.amazonteam.org/about-us/board/>

5. <https://www.facebook.com/AuswaertigesAmt/posts/746149065482266/>

6. Originalmente son 26 esculturas, dos se perdieron en la Segunda Guerra mundial. La proveniencia de las esculturas es Briceño (13), San Agustín (12), una de Iscandoy. Además Preuss coleccionó 64 hachas y otros líticos.



Fig. 4 Escultura de piedra de San Agustín (Ethnologisches Museum, SMB, VA 61987). Fotografía: Edgar Guzmanruiz y Yomayra Puentes-Rivera.

especializaciones en el marco de la disciplina (Gingrich, 2005: 61-154). El interés de Preuss tanto en sus estudios mesoamericanos anteriores como en Colombia era la antropología de la religión. Por lo tanto, realizó un trabajo de campo entre los Uitoto, donde recogió textos de mitos y cantos (Preuss, 1921-23).

Sin embargo, el programa del fundador del *Königliches Museum für Völkerkunde*, Adolf Bastian (1826-1905) de crear un archivo de la humanidad para futuras generaciones, seguía vigente de manera que los curadores seguían contribuyendo a esta labor hasta en el siglo xx. El tema de investigación de Preuss consistía en encontrar una gama amplia de representaciones las esculturas dispersas en el monte,

documentar las representaciones en las esculturas con fotografías y negativos en papel. Además, hizo excavaciones en algunos montículos cuyos hallazgos también se encuentran en el Museo Etnológico en Berlín.

Contribución de Preuss a la arqueología de Colombia

En Colombia se reconoce el trabajo pionero de Preuss en San Agustín. En 2013 se organizó un simposio y una exposición en Bogotá para conmemorar el trabajo de Preuss en San Agustín (Llanos, 2014).

La publicación *Monumentale vorgeschichtliche Kunst* (Preuss, 1929) fue inmediatamente traducida al español y reeditada en varias ediciones (1931, la 5. edición salió para el centenario en 2013). Gracias al trabajo de Preuss, el área ya en 1935 fue declarada patrimonio nacional como Parque Arqueológico de San Agustín e inscrita en la lista del patrimonio de la humanidad de la UNESCO en 1995.

Pedidos de restitución

En los 1990s hubo un primer pedido de restitución de las esculturas por parte de la comunidad de San Agustín. La propuesta de los Museos Estatales de Berlín (*Staatliche Museen zu Berlin, SMB*) fue de proporcionar a la comunidad de San Agustín copias en un material duradero producidos por su *Gipsformerei* (taller de moldeado de yeso). Esta propuesta quedó sin respuesta, y tampoco se persiguió la restitución de los originales.

Sin embargo, con las festividades conmemorativas de los cien años del inicio de las prospecciones y excavaciones de Preuss en San Agustín en 2013⁷ también surgieron voces críticas, ya que el trabajo de Preuss efectivamente es ambivalente.

Preuss era consciente de que la retirada de esculturas significaba un problema para la comunidad. Ya en julio de 1915 el alcalde de Pitalito presentó una queja por la extracción de esculturas ante la Academia Nacional de Historia en Bogotá y en 1920 se aprobó una ley de protección del patrimonio nacional⁸ (ver detalles en Fischer, 2019: 15-18). Sin embargo, en una carta del 10 de julio de 1922, Preuss le recuerda a la compañía naviera Fehrmann en Barraquilla que declare las esculturas como «minerales» para «evitar problemas»⁹. Las autoridades de la época, sin embargo, no intervinieron a pesar de que las esculturas permanecieron en bodega en Barraquilla por varios años

7. Se organizó una exposición en el Museo Nacional en Bogotá (Llanos, 2013) y un simposio con una publicación «San Agustín: materia y memoria viva hoy» del 3.-5.12.2012 en la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá (Llanos, 2014) y una exposición en el Instituto Ibero-Americano «Pioneros de la Arqueología» (Reyes, 2013).

8. «Así mismo se prohíbe sacar del país objetos de arte o cualquier otros que a juicio de las expresadas Academias o Cuerpos Consultivos sean de importancia tradicional o histórica, ya sean dichos objetos de propiedad pública o privada», Congreso de Colombia, Ley 47 de 1920, citada en: Reyes Gavilán, 2019: 255.

9. Dass «nun die Steinfiguren in Kisten verpackt werden müssen, schon um nicht unliebsames Aufsehen bei den kolumbianischen Behörden zu erregen.» [...] und «Wie wir schon früher vereinbart haben, müssten die Steinfiguren bei der späteren Verschiffung als Mineralien deklariert werden.»

(1915-1922), debido a la interrupción de la ruta marítima entre América y Europa por la Primera Guerra Mundial.

Las contradicciones y ambivalencias que se pueden observar en el caso de la colección de San Agustín en el pasado persisten en la actualidad, ya que no todas las instituciones persiguen la restitución con el mismo anhelo. Conocidas por todo el mundo en Colombia, las esculturas de San Agustín se han vuelto un token utilizado para visibilizar conflictos cuando parece políticamente oportuno.

Gotemburgo (Suecia)

El *Världskulturmuseet* (VKM, Museo de la Cultura del Mundo) de Gotemburgo pertenece a los *Statens museer för världskultur* (SMVK, Museos Nacionales de la Cultura del Mundo), un conjunto que fue creado por una decisión política del gobierno nacional 1996¹⁰. Los temas presentados aquí pertenecen al museo de Gotemburgo, cuyas colecciones remontan a finales del siglo XIX y principios del XX. La colección de Gotemburgo es principalmente reflejo de la era Nordenskiöld, con unos 100.000 números, un 75% de los cuales tienen su origen en América Latina.

La administración de estas colecciones del siglo XIX/XX pone la institución frente a grandes desafíos, el más grande sobre todo para las colecciones etnográficas probablemente sea el tema de las restituciones relativas a contextos coloniales. En lo que se refiere a Latinoamérica, de igual manera se cuestionan los contextos de adquisición.

Los dos últimos casos que estamos trabajando han sido uno con el pueblo Yaqui en Sonora (México) y el otro es con el pueblo Kallawayá en Bolivia.

Gotemburgo: la colección Yaqui (México)

En la exposición «*Den skapande människan*»¹¹ en el Museo de Estocolmo, un objeto yaqui un *maaso kova* (cabeza

de venado ceremonial)¹² en 2004 fue identificado por una representante del International Indian Treaty Council (IITC)¹³, que también representa al pueblo Yaqui. Yaqui son una comunidad originaria de Sonora, que debido a las Guerras Yaquis terminaron como refugiados en el sur de EEUU.

Inmediatamente (2004) hubo un pedido de restitución de este *maaso kova* por parte de la tribu Yaqui en Pascua (Arizona, EEUU). Sin embargo, es sólo en 2013 que el pedido formal desde Arizona está documentado en Suecia.¹⁴

La investigación sobre el contexto de adquisición, finalizada en 2015, reveló un total de 24 objetos, que es un patrimonio cultural valioso debido al hecho de que casi no existen colecciones de esta región en museos europeos y de EEUU.

También se pudo demostrar, que la colección sin duda provenía de México y no de EEUU, ya que fueron producidos por miembros de un grupo Yaqui deportados al centro de México (Tlaxcala).¹⁵ Por lo tanto, el Museo de Gotemburgo involucró al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), siendo la entidad estatal responsable para el patrimonio cultural en México.

La rica documentación en el archivo de los SMVK¹⁶ mostró que la colección fue encargada a dos hermanas, Helga Larsen (1891-1938) y Bodil Christensen (1896-1985), de origen danés, radicadas en México.¹⁷ Las dos hermanas participaron en la Expedición Sueca liderada por los antropólogos/arqueólogos Gösta Montell (1938) y Sigvald Linné en los años 1934-35. Los miembros de la expedición sueca fueron aceptados en un ritual de *lucto pajko* (ritual al año del fallecimiento de una persona) yaqui en Tlaxcala. Este ritual fue documentado por la fotógrafa Bodil Christensen y Sigvald Linné (film).

La correspondencia de las hermanas no solamente muestra un gran respeto frente a los Yaqui, sino también sus intentos de intervenir en favor de los Yaqui en Tlaxcala.¹⁸

10. La administración de los Museos Nacionales de la Cultura del Mundo abarca en Estocolmo los Museos de Etnografía, del Lejano Oriente y del Mediterráneo, más el museo provincial de Etnografía de Gotemburgo, que se convirtió en el Museo de la Cultura del Mundo.

11. *Den skapande människan*, puede traducirse como: *la humanidad creativa* o *el humano creativo*.

12. Número 1937.19.0113, procedencia: Tlaxcala. una cabeza de venado, principal atuendo de un danzante de vecando yaqui

13. Andrea Carmen, Directora Ejecutiva del Consejo Internacional de Tratados Indios. Cuando la cito a ella, es basado en el material de archivo de SMVK.

14. Aparentemente, antes de esa fecha es solo intercambio de correos entre Andrea Carmen y algunos actores fuera del museo, por ejemplo, en la conversación quedaron involucrados los Samis, la oficina de naciones unidas en Ginebra, diferentes ministerios suecos y algunos curadores del SMVK. Carta de Margie Ramirez (Chairwoman, Yoemen Tekia Foundation) al director del Museo de Etnografía Anders Björklund, fechada el 28 de octubre de 2013, archivo SMVK, Estocolmo.

15. Durante las llamadas Guerras Yaquis y el Porfiriato, se intentó eliminar al pueblo Yaqui, para ello se usó como método deportarlos lejos del territorio, por ejemplo a Tlaxcala o a Yucatán, así como también eliminarlos físicamente, como mediante la conocida matanza de Mazatán (Padilla Ramos, Moctezuma Mazarrón, Abondanza).

16. Estas cartas están archivadas en la sede del Museo de Etnografía de Estocolmo, originalmente en sueco y danés, ahora son accesibles en español (traducción: Pelle Bolander, 2020).

17. Helga Larsen (1891-1938), fue secretaria y traductora, trabajó para el arqueólogo mayista Sylvanus G. Morley. Bodil Christensen (1896-1985) fue fotógrafa y llegó a tener un puesto importante en la empresa sueca Ericsson (Weitlaner Johnson, 1988). Parte de su archivo fotográfico está en Estocolmo y en Leiden.

18. Una máscara, que parecía pertenecer al ámbito ritual y por lo tanto sensible, resulta haber sido fabricada para las coleccionistas y nunca se usó en un contexto ritual.



Fig. 5 Maaso kova, máscara yaqui (SMVK, 1937.19.0113), Fotógrafa: Beatrice Törnros.

Durante todo el proceso de restitución, que terminó en junio del 2022, hubo múltiples ideas, voces, opiniones y políticas en juego. Algunas personas, por ejemplo, la guardia de un pueblo Yaqui, Loma de Bácum, escribieron a la administración en Suecia «que por favor no se devuelvan los objetos», «que iba contra la decisión de los antepasados que habían regalado esta colección a las hermanas dadas». Otros militaron activamente por la restitución, lo interesante es que el grupo más fuerte fue Pascua de Arizona, pero sobre todo Andrea Carmen y el ICTT.

Los objetos se devolvieron en un acto en la Embajada Mexicana en Estocolmo, en ese acto no participaron el INAH ni yaquis del Río, sino el grupo de Arizona y el embajador de EEUU.

Gracias a la rica documentación sobre esta colección, los resultados son unívocos, la colección no fue robada, pero el motivo para su restitución está basado en el testimonio de los yaquis y en la investigación llevada a cabo por Raquel Padilla Ramos, en que en conjunto se llegó a la conclusión de que estos objetos son testigos de un momento

muy difícil de la historia yaqui, las guerras y su deportación. Por ese motivo se decidió devolverla para ser reinsertada en el Río Yaqui y ser usada para enseñar historia a jóvenes yaquis.

Lo interesante es que, casi un año después, la colección aún está en la Ciudad de México y no ha llegado aún al Río Yaqui.

La mayor enseñanza de este caso ha sido, despertar de una especie de estado ingenuo y ver la complejidad política, social, económica de los pueblos involucrados, la enorme cantidad de facetas que toman forma en este tipo de trabajo. En el caso Yaqui, había al menos 8 voces desde el Río Yaqui (los yaquis están divididos en 8 pueblos, cada uno con su autoridad civil, eclesiástica), y una voz más fuerte y con más recursos desde Arizona. En momentos, desde Suecia, se veía como al menos dos diferentes estrategias. Llevo tiempo entender el contexto de los yaquis en Sonora, tan diferentes de los yaquis en Arizona. Una frontera que marca enormes diferencias. En Arizona desde 1990 los yaquis recibieron derechos como indígenas norteamericanos (antes de eso eran considerados inmigrantes mexicanos) (Miller, 1994), lo que implicaba poder administrar casinos, lo que da posibilidades económicas y lobby político. En Sonora, aún la lucha por el derecho al agua y al territorio es lo más importante.

Gotemburgo: colección de Niño Korin (Bolivia)

La colección de Niño Korin (departamento de La Paz, Bolivia) llegó a Gotemburgo gracias a la amistad y cooperación entre Henry Wassén y Edgar Oblitas Fernández¹⁹ en La Paz y su adquisición fue ilegal. Durante su estadía en La Paz en 1970 Henry Wassén visitó el Museo de Arqueología de la Paz y vio una colección con objetos asociados a parafernalia de drogas (que era su tema de investigación). La correspondencia entre Wassén y Oblitas Fernández, hoy depositada en el Archivo de los SMVK muestra el pedido de Wassén a Oblitas Fernández de una colección similar para el museo de Gotemburgo (Muñoz, 2008b). Oblitas manda un capataz a una finca cerca de Charazani para huaquear el sitio. Ahí encontraron una tumba, de la cual salió el material hoy depositado en Gotemburgo. Esta era la tumba de un médico porque entre los objetos hay varias tabletas para aspirar rapé (tabaco preparado para inhalar), textiles, un herbolario, morteros, y otras herramientas. Un cráneo también forma parte de la colección, de manera que se analizó que la persona murió alrededor de los 30 años, (Wassén 1972). El fechado por C14 es de AD 900-1100 lo que corresponde a la época Tiwanaku (Wassén, 1972:28-30).

La adquisición de esta colección tuvo lugar en un momento político muy complicado en Bolivia. Solo pocos años antes, focos revolucionarios y militares se habían confrontado en conflictos armados afectando toda la población,



Fig. 6 Whipala, clasificada por Walter Quispe, anteriormente firmando como bolsa de coca (SMVK, 1970.19.0022), Fotografía: SMVK.

que había desembocado en una dictadura militar que recién terminó en 1982.

Por las leyes de protección de patrimonio cultural vigentes en Bolivia, Wassén y Oblitas prepararon la exportación de la colección vía valija diplomática por la embajada sueca en Perú (Muñoz, 2009; Muñoz, 2016).

¿Por qué esta colección vuelve a ponerse en el foco luego de más de treinta años? La respuesta es tal vez simple, por el cambio geopolítico que sucedió en especial en Bolivia pero también en el mundo. El 22 de enero del 2006 asumió en Bolivia como presidente del país Evo Morales y un lugar que fue elegido para su investidura presidencial fue el sitio arqueológico de Tiwanaku. Esto ha significado para Bolivia un cambio de paradigma político importante, fue la primera vez que una persona de origen indígena asumía la presidencia de un país donde más del 60% de la población pertenecen a poblaciones no blancas. Elegir Tiwanaku, y referir al pasado indígena, tiene y tuvo una fuerte carga simbólica-ideológica para empoderar a los grupos originarios.

Por consecuencia el gobierno de Evo Morales comenzó un proceso de reapropiación cultural exigiendo la devolución de colecciones. En el año 2006, el representante boliviano ante el gobierno de Suecia hizo llegar vía el Ministerio de Relaciones Exteriores sueco una demanda, pidiendo se devuelva a Bolivia la colección 1970.19. El gobierno sueco, en parte ignoró y se mostró indiferente frente a este pedido. En ese momento, Suecia estaba gobernada por el partido liberal (centro derecha) *Moderater*, con una posición hostil frente al gobierno socialista de Evo Morales.

19. Henry Wassén, era director del Museo de Etnografía en Gotemburgo entre 1968 y 1972 y Edgar Oblitas Fernández era un juez en Bolivia y dueño de un campo en Charazani donde está ubicado Niño Korin.

Frente a la posibilidad de repatriar la colección, el museo, con apoyo económico del *Kulturrådet*, organizó un proyecto referente a estos materiales, invitando entre otros a Carmen Beatriz Loza, historiadora boliviana, a Walter Álvarez Quispe, médico kallawayaya, y a Walter Mignolo de la universidad de Duke, como monitor de un proceso de aprender a cambiar un punto de vista epistemológico dentro de la interpretación de los objetos.

En un comienzo se discutió sin invitar a arqueólogos ni hacer una publicación sobre Niño Korin, pero luego de discusiones decidimos que eso podría hacerse mucho mejor en Bolivia si la colección se devolvía, y en cambio, en Suecia, discutir si es posible una práctica decolonial. Por ello, decidimos invitar a un kallawayaya, a una historiadora encargada del proceso de patrimonializar el legado kallawayaya; así como también la función de un teórico de la teoría decolonial que nos sirviera de árbitro de nuestras prácticas. La idea básica era estudiar la posibilidad de otra forma de práctica museal. No sólo adquirir nuevos conocimientos, sino, como Jette Sandahl ha propuesto en varias oportunidades, perder el control como representante de una institución colonial y generar la posibilidad de una igualdad de condiciones (Sandahl, 2002; 2005; 2007).

En la constitución boliviana, y en la ley No 530 del 23 de mayo de 2014 del patrimonio cultural boliviano²⁰, contempla entre otras cosas la interculturalidad, la sostenibilidad y la descolonización del conocimiento:

«Descolonización. Las políticas públicas del Patrimonio Cultural Boliviano deben estar diseñadas en base a los valores, principios, conocimientos y prácticas de las bolivianas y los bolivianos, las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos y las comunidades interculturales y afrobolivianas, que en su conjunto constituyen el pueblo boliviano. Toda acción deberá estar orientada a preservar, desarrollar, proteger y difundir la diversidad cultural con diálogo intercultural y plurilingüe, concordante con las diferentes identidades y nacionalidades del país.» (ley 530:2, artículo 3).

Las conversaciones con Bolivia siguieron muchos años, con representantes kallawayayas con el embajador boliviano en Suecia, con investigadores de la Universidad de San Andrés, entre otros; y ha tenido diferentes tonos de acuerdo a los diferentes contextos políticos. En el año 2022, el embajador boliviano en Suecia presentó en nombre del pueblo Kallawayaya un pedido formal de restitución. Las autoridades de los SMVK mandaron al gobierno nacional sueco la recomendación de restituir esta colección, lo cual se espera suceda durante el curso del 2023.

Hay varias causas que justifican esta restitución, aparte de que fue producto de un saqueo, son objetos usados aún por una cultura viva, y el hecho de que contenga restos humanos (cráneo). Esto último, en la ley sueca de museos, es suficiente causa para devolver; los cuerpos humanos se deben devolver luego de hecho un estudio de pertenencia.

Desde el mundo Kallawayaya, la restitución es considerada una repatriación, una vuelta a la Pacha Mama.

Comentarios finales

A los objetos se les atribuyen funciones diferentes en el tiempo: De curiosidades – documentos de sociedades del «pasado» / «relictos» del desarrollo humano / prehistóricos, pasando por ilustraciones mientras tenía lugar la profesionalización de la antropología – a colecciones controvertidas...

Los breves esbozos de casos recientes que los autores han llevado a cabo en largos procesos –a veces inconclusos– muestran la importancia de conocimientos detallados para intentar entender las agencias de los actores involucrados en los diferentes momentos del proceso. Estos factores suelen cambiar según las políticas patrimoniales a nivel nacional, las legislaciones, los cambios de gobierno, los cambios de alianzas, para solo nombrar algunos.

Lo que se puede observar en varios de los ejemplos descritos brevemente:

Referente a los **actores** hay un fenómeno recurrente: quienes inician el proceso de restitución no necesariamente defienden una causa propia (ver los casos Yaqui, Kágaba etc.). Procesos que se iniciaron con una **finalidad** concreta, no necesariamente son concluidos con el resultado intencionado (ver los casos Waurá, Yaqui).

Los actores, comunidades indígenas, curadores de museos, diplomáticos, políticos, abogados, ONGs, instituciones y personas particulares, suelen tener sus propias **agendas**, a veces contradictorias, que no necesariamente pueden ser mantenidas durante todo el proceso; y en este entretrejo de agendas, intenciones y necesidades, quedan atrapados objetos, personas e historias.

En todo caso, siempre quedan las preguntas:

¿A quién le sirve una restitución?

¿Cuál es el provecho que cada uno de los actores le pueden sacar?

Tiende a oscilar entre empoderamiento (empowerment), prestigio, lucro, poder; y en algunos casos pueden ayudar a procesos internos de reconciliación.

Estos procesos de restitución no solamente son provechosos para los involucrados; igual pueden causar nuevos **conflictos** o hacer visibles conflictos ya existentes, p. ej. conflictos intra-étnicos, diferentes posiciones al interior de las instituciones (ver todos los casos aquí mencionados).

Las colecciones que desde el siglo xix hasta la primera mitad del siglo xx fueron sacadas de un espacio ajeno para llevarla a museos en Europa tienen contextos de adquisición diversos y en un principio no necesariamente problemáticos. A principios del siglo xxi, curadores y otros

20. http://minculturas.gob.bo/images/stories/patrimonio/ley530/Reg_Ley_530.pdf

responsables de museos se ven enfrentados a una situación muy particular. Bajo la presión de la opinión pública y política, hay un anhelo de restitución a veces apresurada. Este breve ensayo se entiende como un pedido para reflexionar más profundamente los contextos actuales de pedidos de restitución, analizar con cuidado las agendas de los diferentes actores en juego, tratar de prever los conflictos internos y conflictos entre grupos y estados nacionales. Para llegar a una solución satisfactoria para todos los involucrados en restituciones u otras soluciones referentes a colecciones controvertidas, es importante involucrar mediadores con un buen conocimiento de las intenciones y los trasfondos del conflicto.

Bibliografía

Introducción

Gingrich, Andre (2005). «The German-speaking countries». En Barth, Frederik; Parkin, Robert; Gingrich, Andre; Silverman, Sydel (editores), *One discipline, four ways. British, German, French and American Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

Basilea: Waurá, Brasil

Barcelos Neto, Aristoteles (2008). *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. São Paulo: Edups.

Barcelos Neto, Aristoteles (2006). «Des villages indigènes aux musées d'anthropologie : De la propriété et la vente des objets rituels amazoniens». *Gradhiva*, No. 4 Nouvelle série, 87-95.

Barcelos Neto, Aristoteles (2004). *Visiting the Wauja Indians: masks and other living objects from an Amazonian collection*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.

Barcelos Neto, Aristoteles (2002). *A Arte dos Sonhos: uma Iconografia Ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia.

Fiorini, Marcelo, Ball, Christopher (2006). «Le commerce de la culture, la médecine rituelle et le Coca-Cola». *Gradhiva*, No. 4 Nouvelle série, 97-113.

Lacerda Campos, Sandra (2008). «A coleção Vera Penteadó Coelho: repatriar sem expatriar». *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Identidades e Patrimônio Cultural Suplemento 7, 89-99.

Menezes, Maria Lúcia Pires (2001). «Parque do Xingu: uma história territorial». En Franchetto, Bruna; Heckenberger, Michael (Orgs.). *Os povos do Alto Xingu*. Rio de Janeiro: UFRJ, 219-46.

Penteadó Coelho, Vera (1986). *Die Waurá: Mythen und Zeichnungen eines brasilianischen Indianerstammes*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer.

Penteadó Coelho, Vera (1988). «Zeichnungen der Waurá-Indianer», En Münzel, Mark (ed.). *Die Mythen sehen: Bilder und Zeichen vom Amazonas*. 2. Bd. Roter Faden zur Ausstellung 15. Frankfurt am Main: Museum für Völkerkunde, 467-532.

Berlín: San Agustín, Colombia

Llanos Vargas, Héctor (ed.). (2013). *El silencio de los ídolos*.

Una evocación de la estatuaría agustiniana. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional. Bogotá: ICANH.

Llanos Vargas, Héctor (ed.). (2014). *San Agustín: materia y memoria viva hoy*. XVII Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Preuss, Konrad Theodor. (1921–1923). *Religion und Mythologie der Uitoto. Textaufnahmen und Beobachtungen bei einem Indianerstamm in Kolumbien, Südamerika; Texte und Wörterbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Preuss, Konrad Theodor (1929). *Monumentale vorgeschichtliche Kunst. Ausgrabungen im Quellgebiet des Magdalena in Kolumbien und ihre Ausstrahlungen in Amerika*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Preuss, Konrad Theodor (2013). *Arte monumental prehistórico: excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia), comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas*. (5. edición). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Reyes Suárez, Margarita (2013). *Pioneros de la arqueología: 100 años de las primeras excavaciones arqueológicas en San Agustín, Colombia 1913–2013*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.

Reyes Gavilan, Aura Lisette (2019). *Ensamble de una colección. Trayectos de Konrad Theodor Preuss durante su expedición en Colombia (1913-1919)*. Barranquilla: Universidad del Norte.

Berlín: Kágaba/Kogi, Colombia

Bischof, Henning (1972). «Una colección etnográfica de la Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia) – Siglo XVII». En *Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanisti*, Genova/Roma, II: 391-398.

Oyuela-Caycedo, Augusto y Fischer. Manuela (2006). «Ritual Paraphernalia and the Foundation of Religious Temples: The Case of the Tairona-Kagaba/Kogi, Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia». *Baessler-Archiv* vol. 54, 145-162.

Preuss, Konrad Theodor (1926–1927). *Forschungsreise zu den Kágaba*. Sankt Gabriel Mödling: Anthropos.

Gotemburgo: Yaqui, México

Proxima exhibición: online www.varldskulturmuseerna.se

Miller, Mark E. (1994). The Yaquis Become American Indians: The Process of Federal Tribal Recognition. *The Journal of Arizona History* 35(2), 183-204.

Montell, Gösta (1938). Yaqui dances. *ETHNOS* 3(6), 145-166.

Muñoz, Adriana (2022). «The Yaqui Case: an example of a restitution seen from Sweden», Statens Museer för Världskultur, and Riksanantikvarieämbetet.

Padilla Ramos, Raquel (1999). «Mujeres yaquis en las haciendas henequeneras». *Unicornio, Suplemento Cultural de Por Esto* 5.

Padilla Ramos, Raquel (2018). «Los irredentos paria. Los yaquis, Madero y Pino Suárez en las elecciones de Yucatán, 1911». Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Padilla Ramos, Raquel, y Zamarrón, José Luis Moctezuma (2015). «La masacre de la sierra de Mazatán. Yaquis itinerantes entre el campo de batalla, la sala de un museo y el sepulcro de honor». *Diario de campo* 8, 41-47.

Zamarrón, José Luis Moctezuma (2001). *De pascolas y venados: adaptación, cambio y persistencia de las lenguas yaqui y mayo frente al español*. México: Siglo XXI.

Gotemburgo: Niño Korin, Bolivia

Recuperado de: <https://vimeo.com/38768341>

- Loza, Beatriz Carmen, y Alvarez Quispe, Walter (2009). «Report on the Niño Korin Collection at the Museum of World Culture. Describing, Naming and Classifying Medical Objects from the Tiwanaku Period». *The Power of Labelling*. Göteborg: entregado al Museum of World Culture.
- Muñoz, Adriana (2008). «When the Other become a Neighbour». En Paul R. Voogt (ed.) *Can we make a Difference? Museums, Society and Development in North and South* (pp. 54–62). Amsterdam: Tropenmuseum.
- Muñoz, Adriana (2009). «*The Power of Labelling. Inform to Kulturrådet (Consejo Sueco de las Artes)*. Göteborg: entregado al Museum of World Culture.» En Christian Isendahl (ed.) *The Past Ahead. Language, Culture, and Identity in the Neotropics*, Acta Universitatis Upsaliensis. Studies in Global Archaeology, Uppsala, vol. 18, 93-110.
- Sandahl, Jette (2002). «Fluid Boundaries and False Dichotomies: Scholarship, Partnership and Representation in Museums». Paper presented at the INTERCOM Conference Leadership in Museums: Are our Core Values Shifting, Dublin, Ireland.
- Sandahl, Jette (2005). «Living Entities». En National Museum of the American Indian (ed.). *The Native Universe and Museums in the Twenty-First Century: The Significance of the National Museum of the American Indian*, (pp. Xx-xx) Washington, DC: National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution.
- Sandahl, Jette (2007). «The Included Other - the Oxymoron of Contemporary Ethnographic Collections?». *Forum for Anthropology and Culture* 4(6), 08–217.
- Wassén, S. Henry (1972). «A Medicine-man's Implements and Plants in a Tiahuanacoid Tomb in Highland Bolivia». *Etnologiska studier* 32. Etnografiska museet i Göteborg, Göteborg.
- Wassén, S. Henry, and Wolmar E. Bondeson (1973). *Ethnobotanical follow-up of Bolivian Tiahuanacoid Tomb Material, and of Peruvian Shamanism: Psychotropic Plant Constituents, and Espingo Seeds*. Gothenburg: Ethnographical Museum, Gothenburg.



La plástica mesoamericana

Montserrat Camacho Ángeles[†]

Profesora-Investigadora Área Académica de Historia y Antropología.
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

Resumen

En los albores de nuestra cultura, aproximadamente hacia el 2500 a.C. surgió una civilización con grandes rostros, conformada por pueblos étnica y lingüísticamente diferentes pero unidos por una sola visión del mundo. Estos pueblos se desarrollaron en la región comprendida hoy por parte de México y América Central, caracterizados por algunos elementos culturales comunes, como el uso del calendario, el cultivo del maíz, los sacrificios humanos y un estilo artístico con rasgos únicos. Paul Kirchhoff denomina en 1943 a esta región como Mesoamérica y las culturas que en ella surgen estuvieron cimentadas fundamentalmente sobre tres bases: el sedentarismo, la agricultura y la alfarería. Se sabe que contaban con una compleja organización económica, política y religiosa; determinada de manera importante por su cosmovisión en donde las diferentes manifestaciones de las fuerzas de la naturaleza fueron convertidas en deidades, dando origen a una vasta y complejísima red de dioses y mitos.

Los seres humanos, el maíz y el calendario permean y determinan la consolidación de la cultura y el origen del poder. Las historias narradas en edificios, estelas, murales, cerámica y códices, son la transformación del conocimiento en materia (la idea en objeto). A través de la obra, el artista interpreta y materializa un mundo sobrenatural por medio de formas, volúmenes y color, para producir en el espectador una experiencia mística y tender un puente entre el hombre y su cosmovisión.

Palabras clave: Mesoamérica, cosmovisión, elementos culturales comunes.

Abstract

At the dawn of our culture, by the year 2500 BC, a great civilization emerged, represented by large faces. It was made up of ethnically and linguistically different peoples, but at the same time united by a single worldview. Those peoples' development took place in the region now known as Mexico and Central America. They were mainly characterized by some common cultural elements, such as the use of a calendar, the cultivation of maize, the practice of human sacrifices, as well as a unique artistic style. In 1943, Paul Kirchhoff named this region as Mesoamerica; and the civilizations which emerged there were based upon three main pillars: a sedentary way of living, the practice of agriculture, and pottery manufacturing. It is known that they had a complex economic, political and religious organization, as a result of their transcendental cosmic worldview, in which the different manifestations of natural forces were transformed into deities. This gave rise to a complex arrangement of gods, goddesses, and myths.

Thus, the human beings, the corn crops, and the use of a calendar were decisive in the consolidation of cultures and their source of power. The stories told by their buildings, steles, murals, pieces of pottery and codexes represent the transformation of their knowledge into matter – ideas turned into objects –, in which the artists interpreted their supernatural world so as to materialize it throughout the use of forms, volumes and colors. Those pieces of art even now make the spectator go through a mystic experience, and build a bridge between men and their own worldview.

Key words: Mesoamerica, worldview, common cultural elements.

[†] montserrat_camacho@uaeh.edu.mx

Vivimos en un mundo desacralizado. Es casi imposible para nosotros concebir la forma de percibir ese mundo por parte de las culturas prehispánicas. Éste era un mundo donde todas las cosas tenían alma, o mejor dicho, almas, pues aquellas culturas concebían la existencia de diversas entidades anímicas existiendo en el interior del cuerpo humano, y también de otros seres.

Desde luego que los animales tenían un complejo anímico, es decir, un conjunto de almas, que trabajaban en conjunto, a veces incluso de forma contradictoria. Estas almas insuflaban el cuerpo con distintas pulsiones, deseos, cualidades, capacidades, etc. Lo que nosotros llamamos mente, temperamento y carácter, era en realidad la acción de diversas entidades anímicas en el interior del cuerpo. Los mesoamericanos creían que los animales estaban dotados de todas esas cualidades; pero las plantas también lo estaban.

Una planta no solo tenía un «alma vegetativa», sino un complejo anímico en toda forma, incluida «un alma racional», como decía Jacinto de la Serna. Una planta podía estar dotada con todos los poderes que las entidades anímicas otorgaban a los humanos, pensamiento, memoria, apetitos, deseos... pero incluso con capacidades mayores que las de muchos humanos, muchas plantas podrían predecir el futuro, castigar a pueblos enteros con epidemias, vengarse del maltrato, o revelar remotos secretos. Extraordinarios poderes mágicos, a nuestros ojos.

Pero no sólo los seres que nosotros consideramos vivos estaban dotados de un complejo anímico; las piedras, los cerros, los lagos, las nubes y los fenómenos naturales en general también lo estaban. Se trataba de dioses; deidades de diversa importancia, algunas fundamentales y otras menores, pero el universo entero estaba dotado de sacralidad.

Lo que para nosotros es la materia inanimada, perceptible y palpable, era concebida como un recipiente para la materia ligera de la que estaban conformados los dioses y las almas. Y no había nada en el mundo que no contuviera esta materia ligera, y con ella poderes, entendimiento, recuerdos, pulsiones...

Los objetos artificiales, las herramientas, el vestido, los enseres de la casa; la casa misma también tenía alma, cabe decir un conjunto de almas, algunas responsables de los deseos más furiosos, irracionales, otras por el contrario del pensamiento, la sensibilidad.

Así, los hombres creían que un comal funcionaba como comal y era capaz de tostar tortillas, no gracias a una serie de consideraciones termodinámicas, sino gracias a su naturaleza de comal, otorgada por un alma especial, semejante a la de todos los comales. La barca sería capaz de flotar y navegar no gracias al principio de Arquímedes, sino a su alma de barca. Los silbatos serían capaces de emitir sonidos no gracias a la vibración de una columna de aire en su interior, sino gracias a su alma de silbato; y estas almas de los objetos artificiales eran implantadas en dichos objetos gracias al ritual.

Había un procedimiento ritual para fabricar la barca; un

orden y manera conocida ancestralmente de elaborarla, gracias al cual la barca funcionaría; la culminación del ritual sería una ceremonia para implantar en la barca su alma de clase. Pero si el experto en este arte no seguía el orden y forma ritualmente correctos, el alma podría no implantarse nunca, la barca se hundiría o causaría a propósito la muerte del navegante.

Sin la adecuada ceremonia para dotar una choza nueva de su alma de casa, las almas agrestes de las ramas, troncos y lodos de los que la casa estaba hecha, podrían devorar durante la noche el alma de las personas que ahí durmiesen.

Había que guiarse por el ritual no solamente durante la construcción del objeto, sino también para usarlo.

Cada objeto tenía una naturaleza, exigía un respeto e interactuaba con el hombre activamente. Una parte fundamental del ritual era hablarle, dirigirse a él de la forma adecuada y con el lenguaje adecuado.

El pescador que se levantaba cada mañana para salir a pescar, hablaba a sus artes de pesca, a sus canastos, redes o arpones. Usaba un lenguaje ritual con fórmulas aprendidas. Arengaba a esos instrumentos de trabajo, que no eran simples instrumentos, sino verdaderos compañeros, dotados también de sacralidad y voluntad. Los nahuas, por ejemplo, llamaban a estas fórmulas «lengua oculta», o secreta: *nahuatlalotli*.

Una vez conjuradas y convencidas sus artes de pesca, el hombre hablaría a su barca, explicándole las tareas a cumplir, a veces asumiendo la personalidad del dios de la pesca, o de otra deidad. Así partiría por el lago el navegante con sus almas y las de todos sus artefactos, las de las diversas redes, las de los hilos y anzuelos, las de su fisga o sus dardos, las almas de sus trampas y las de su barca, hablándole al agua, al viento, a la niebla, mientras cruzaba la superficie del inframundo. Todavía después hablaría este hombre a los peces mismos, convenciéndoles de entrar a sus trampas y redes, mintiendo en ocasiones, ofreciéndoles el paraíso de *Xochiquetzal* dentro de sus canastos.

No se trataba de un mago, sino de un simple pescador. O quizás debiera decirse que era un mago común en una sociedad de magos, pues como él, todo mesoamericano surcaría el día hablando al alma de las plantas, de los animales y seres tanto sobrenaturales como «naturales» en ese mundo sagrado poblado por dioses, incluso en su propio cuerpo.

En el interior de la casa la mujer conjuraría de igual forma a los diversos trastos de la cocina, les trataría con respeto, procurando mitigar su sufrimiento al fuego; usaría sus propias fórmulas mágicas, sin mucho esfuerzo, naturales y casi inevitables a base de repetición. Ella sabría que durante un eclipse, o al fin de un ciclo de cincuenta y dos años, todos estos objetos podrían cobrar movimiento (no vida, pues vida ya tenían) y podrían castigarla furiosamente vengándose por el trabajo cotidiano, arrojándose violentamente sobre ella y el resto de la familia.

Era mejor tratarles con cuidado. Por las noches, sabiendo que la naturaleza de la mano del metate es tan cercana a la de una serpiente (de hecho, creería que es una culebra petrificada), la sacaría de la casa, ya que durante la noche podría recobrar su forma de serpiente; lo mismo haría con el tejolote, una piedra peligrosamente poseída por el dios *Xólotl*.

En este mundo en que nada era un simple objeto sujeto a las leyes de la física y la química, sino cuerpos habitados por entidades sagradas (con mayor o menor grado de sacralidad, pero nunca desprovistas de ella), las esculturas no eran simples esculturas.

Por mucho tiempo para la población moderna en general, pero incluso para los hombres más cultos, relativamente enterados de la arqueología, el pasado prehispánico o la etnografía de los pueblos de antigua raíz mesoamericana, la escultura vendría a cubrir un papel semejante al que ha tenido en las sociedades occidentales.

Es decir, una escultura no vendría a ser sino una escultura, y si bien algunas de ellas podrían haber sido concebidas como imágenes sagradas (las más evidentes imágenes de las grandes deidades del panteón mesoamericano), el resto tendría funciones decorativas, utilitarias, propagandísticas, y en alguno de los casos «genuinamente artísticas».

Para la sociedad moderna el agua no es una diosa que hace brotar un sinnúmero de criaturas; es un líquido muy útil, que puede venderse en botellas de plástico.

El viento tampoco es un dios, sino un desplazamiento de aire debido a las diferencias de presión y temperatura en la atmósfera; las montañas no son deidades, ni tienen almas, y pueden ser desgajadas, rotas para vender cantidad de materiales; una planta no es más que una planta y una piedra solo es una piedra. Sería absurdo hablarle a una roca, a un pedazo de tierra o a un río.

¿Dialogar con una olla? ¿Con una sartén de aluminio?

Difícil como es imaginar las esculturas como algo vivo también.

Si una piedra de por sí era un ser animado, una piedra esculpida o fragmento de madera o pieza de cerámica lo era desde luego. Sólo que ya no era la misma alma, o al menos no era el mismo complejo anímico.

En el caso de los dioses, se sabe que el proceso de esculpir un recipiente (de materia perceptible, por ejemplo piedra) para que el dios le penetrara, era delicado y peligroso. La sola semejanza con la deidad era suficiente conjuro como para que el dios se introdujese en ella, incluso antes de que la escultura fuese terminada.

Si el escultor seguía trabajando la piedra ya con la deidad habitándola, podría ser presa de un terrible castigo.

Por ello el escultor debía tomar una serie de medidas rituales para emprender el proceso. Durante el mismo, al final de cada sesión, cubriría la piedra con un manto, de modo que el dios representado no viera la piedra y no se sintiera



[1] Escultura de Coatlicue. Fotografía: Archivo Digital de las Colecciones del Museo Nacional de Antropología, INAH.

atraído, como Landa documentó para los antiguos mayas de Yucatán. Al día siguiente, el escultor retiraría la tela y podría continuar con su trabajo sin temor.

Las esculturas de los dioses no eran ídolos en el sentido de que se creyese dioses a las imágenes mismas. Pero las imágenes atraían al dios, que se introducía, como también podía introducirse en un animal o una persona.

A través de la escultura, entonces podía adorarse a la deidad representada, podían ofrecérsele aromas, sustancias, sacrificios. Bañar de sangre una escultura, por ejemplo, era dar esa sangre directamente al dios que habitaba la escultura. El dios seguía existiendo en otros recipientes (otras imágenes, esculturas, cuerpos) y en otras regiones del cosmos, pero al tenerle próximo en el interior de una escultura, se podía interactuar más fácilmente con él.

La capacidad de dividirse (el término técnico sería replicarse) en tantas porciones como deseara la deidad, parece no haber sido única de los dioses. Parece tratarse de una propiedad compartida por otras entidades de materia ligera. Particularmente por algunas almas.

De esta forma, se ha propuesto que los reyes mayas replicaban o compartían al menos una de sus almas (el bahis),

o un fragmento de ella, en cada una de las estelas, relieves o incluso pinturas suyas.

Para que esto ocurriera probablemente, habría que llevar a cabo una ceremonia también, pero la semejanza de la imagen, como en el caso de los dioses, atraería al alma relacionada con la apariencia de la persona, el alma que habitaba la cabeza principalmente.

La apariencia no necesariamente sería física. En gran medida descansaría en las insignias de la persona; principalmente las de la cabeza (el tocado, la pintura facial, la joyería, etc.), pero a veces podría identificarse solamente con uno o pocos de los símbolos más importantes: un pectoral, una máscara, unos pendientes, ciertas prendas, la pintura corporal). Quizás los glifos que acompañan a la imagen podrían jugar el mismo papel que las insignias.

En este sentido, el caso sería semejante al de los dioses. Las imágenes no semejaban a los dioses por un rostro individual, sino por las insignias que portaban. Se ha propuesto que, hablando de las imágenes en dos dimensiones, los dioses eran un ensamblaje de símbolos. Todos sus atributos son importantes, aunque algunos pueden ser más importantes que otros. A veces una o dos de sus insignias principales bastan para identificar sin ambigüedad a una deidad. En un relieve en el que un rey maya humilla a otro vencido, no solo tendríamos vivo el *bahis* del victorioso, sino también el del vencido. Literalmente, la escena estaría repitiéndose día con día, eternizada en la piedra. Ésta sería una de las razones por las cuales la escultura, particularmente en piedra era tan importante para los mesoamericanos. Otras representaciones, más frágiles también contendrían el alma de los actores (si se la concibe replicable, o un fragmento si ésta es fragmentable); pero sin la promesa de eternidad. Este tipo de ideas también operarían para el centro de México. Las imágenes podrían contener un fragmento del *tonalli* del representado. Hay imágenes de dioses. Algunas de estas imágenes han sido desacralizadas o «matadas», como suele decirse.

Sacar al dios de la piedra no es tarea menos sencilla que introducirlo. Es por ello que en los diversos episodios que suelen vincularse a la «caída» de los grandes centros urbanos de Mesoamérica (diversas ciudades del Clásico Maya y Teotihuacán y Xochicalco, etc.), vemos diversos intentos de desacralizar el núcleo ceremonial urbano y las esculturas del mismo; a veces puede juzgarse que decapitar la escultura es suficiente, pero en otras ocasiones tendremos el desmembramiento e incluso la dispersión de los fragmentos, como en Xochicalco.

Las tumbas mesoamericanas, así como las ofrendas que son desenterradas sin haber sido saqueadas nos dan una idea sobre la importancia que tenía no solamente esculpir las imágenes, sino colocarlas significativamente en relación unas con otras y con el discurso arquitectónico.

Sabemos entonces que la identificación de una escultura y el análisis de sus atributos es solo uno de los varios niveles de significación que dicha escultura tenía. Son como



[2] Escultura de un murciélago. Museo Amparo.

palabras sueltas, incluso menos que eso, fragmentos mutilados del discurso. Solo cuando se les encuentra en un arreglo espacial originalmente planeado, accedemos a un segundo nivel de significación: forman frases, conforman un lenguaje, alteran o enriquecen su significado al ponerse en relación unas con otras, expresan la estructura del cosmos, la oposición de fuerzas complementarias, la acción sagrada y concertada de los dioses. Su disposición en el espacio arquitectónico entrañaba aún un tercer nivel semántico: no eran monolitos pasivos, llenaban el espacio con su presencia, le dotaban de sentido, componían un mensaje más complejo, en conjunto con el diseño de los edificios, plazas o altares.

Hoy vemos el espacio arquitectónico desprovisto de sus esculturas; aun así es elocuente, nos impresiona y llama a nuestra mente a imaginar cómo fue usado, qué situaciones ocurrían en él. Pero, salvo casos especiales y frecuentemente en los que no se está del todo seguros de que haya sido su emplazamiento original, faltan sus esculturas, cientos de ellas: seres vivos que dotaban a este espacio, a su vez vivo, de un discurso en diálogo con el conjunto escultórico. El espacio enriquecido con el lenguaje de la escultura también cambiaba su contenido, a la vez que alteraba el de la escultórica.

En Mesoamérica tenemos ejemplos de este tipo de esculturas, muchas veces adosadas a las entradas de los templos o a diversas partes del basamento; no parece claro que siempre se tratara de verdaderos portaestandartes, pero en muchos casos puede verse el hueco donde podría ir insertado un mástil donde a su vez se colocaría el estandarte (podría tratarse de muchas otras cosas, teas, «cetros», etc.).



[3] La Ofrenda 4 de La Venta. Tomado de Magaloni y Filloy, 2013.

Estas esculturas debieron ser muy importantes. Por la magnitud y número de las mismas, nos obligan a imaginar las estructuras de sitios como Tula abundantemente provistos de ellas.

No decimos «decorados» con ellas, porque justamente es una idea distinta la que deseamos expresar: no son meras obras de arte para vestir, realzar o embellecer la arquitectura. Fueron entidades actuantes que multiplicaron las presencias sagradas en los espacios en que estuvieron. Tal vez no eran tan importantes como el dios que se encontraba dentro de los templos, al cual estaba dedicado el edificio entero; pero eran parte de su séquito, de sus criaturas o servidores, de sus réplicas o seres asociados. Componían con la deidad una pluralidad asociada, y como los santos en un templo católico, en ocasiones podrían haber sido objeto de adoración en algún grado, por algún grupo o en alguna festividad.

¿Qué sería de una iglesia sin su cohorte de imágenes de diversos tamaños, sin cruces ni vírgenes, sin pintura ni pilas bautismales, altares ni luces? Como esas iglesias abandonadas, con el techo derrumbado, solo el cascarón de otra cosa.

Peor un recinto prehispánico, donde las esculturas serían parte de un discurso más estructurado.

Debemos recordar aquí que la mitología mesoamericana está llena de relatos durante los cuales los hombres u otros seres se convirtieron en piedras; se creía, de hecho, que antes de que el sol existiera, una plétora de seres (que hoy son las piedras) se movía libremente por la tierra; fue solo a partir del momento en el que el sol surgió por primera vez en el mundo, que estos seres quedaron petrificados, secos y sin movimiento. No fueron los únicos afectados, otros seres, como las plantas, sobre todo los árboles, perdieron también gran parte de su movilidad y algunos quedaron casi petrificados.

Como aquel día esta parte de la población del mundo se petrificó, *toda piedra fue antaño otra cosa* y lo sigue siendo, aunque en forma estática.

Hoy día, bajo determinadas circunstancias, los seres móviles y flexibles pueden también convertirse en piedra. Pero en los períodos que semejan el tiempo anterior a la eclosión del sol, como los eclipses y las más oscuras noches, algunas piedras tienden a animarse y convertirse en jaguar, serpiente u otras cosas, como hemos visto.

El proceso de hacer una escultura tiene algo de seguir el camino inverso: *se convierte a la piedra en eso que es representado* (claro que también puede ser a la madera y a otras

materias). La escultura de un murciélago ya no es la piedra original, con su alma original, ahora es un murciélago, petrificado, pero incluso capaz de animarse durante ciertos trances cósmicos.

Regresando al problema de las escenas creadas con esculturas, se cree, por ejemplo, que desde tiempos olmecas hubo conjuntos como la famosa Ofrenda 4 de La Venta, donde lo que tenemos representado es una dramática escena. Críptica, incluso intimidante, nos interroga sobre lo que está ocurriendo entre esas figuras rodeadas de estelas, semejantes a la encontrada en Cuicuilco a escala mayor. No logramos descifrar lo que acaece; quince personajes observan atentamente a otro hecho de serpentina, diferente en el pulido; rodeados de estelas, lo que está ocurriendo pasa en un espacio peculiar; se ha dicho que en el inframundo; la escena es tan inquietante, que nos insta a descifrarla, nos interpela con fuerza ¿qué está sucediendo? El silencio parece casi integrado al espacio. La abundancia en La Venta de hachuelas y hachas celtiformes (semejantes a las usadas en la Ofrenda 4), pero también de figurillas de jade, ha hecho pensar que debieron existir varias otras escenas semejantes, tantos otros complejos mensajes.

Muchas hachas sin imágenes se colocaban representando un patrón, nuevamente sin descifrar. En El Manatí, se encontraron seiscientas hachas en total; en alguna ocasión, cuidadosamente colocadas en forma radial, como ofrenda a un ojo de agua. En otros sitios mesoamericanos han sido hallados patrones también radiales de cuchillos, inmersos en complejísimo arreglos como en Teotihuacán.

Es decir, cuando encontramos pedazos de figurillas, puntas de obsidiana y otros objetos simples, no necesariamente tenemos que partir de que se trata de objetos aislados. No es improbable que hayan sido parte de arreglos más complejos, y que esos arreglos, a su vez, hayan estado en relación con determinados espacios arquitectónicos.

Hay un cuarto nivel de significación, aún más difícil de reconstruir, que también nos falta: la acción en el tiempo y el espacio de los hombres mismos.

Las esculturas de mayor formato, estando dispuestas en diversos espacios, pueden haber sido especialmente importantes en el espacio ritual. En algunas ocasiones, vinculadas al ritual mismo. Ya hemos mencionado el acto de bañar de sangre la estatua de una deidad. Este acto es mencionado varias veces en las fuentes y ha sido representado pictóricamente en más de una ocasión.

Se sabe que en determinados ritos podían construirse y «matarse» diversas imágenes de amaranto, que en otras ocasiones se podrían colocar arreglos diversos en los que se colocaban representaciones de las deidades, como árboles con los que se interactuaba de diversas formas; podían enramarse o cubrirse con diversas plantas los templos; se podían hacer procesiones trasladando recipientes humanos, portando aves vivas o muertas, banderas y toda clase de objetos rituales. Es posible que algunas veces ciertas esculturas participaran en las procesiones.



[4] *Códice Tudela folio 76.*

No sería práctico efectuar procesiones con los grandes monolitos, pero otras esculturas, de menor formato y a veces de material más ligero, pudieron ser más frecuentes.

Las procesiones y danzas, además, pudieron efectuarse en torno a los espacios poblados de estatuas, interactuándose con ellas, ofreciéndoles inciensos, flores u otros aromas, que no necesariamente excluirían los de la podredumbre, según el caso. Se les pudo haber bañado con pulque o vino de tuna, con alimentos diversos; se podría haber interactuado con las escenas representadas, desarrollando auto-sacrificios, batallas rituales y otras escenificaciones.

Como las estatuas, la arquitectura toda pudo vestirse con las ramas del oyamel y otras plantas.

Los rituales eran complejos y el papel de la estatuaria en ellos debió ser rico y difícil de reconstruir.

Son fragmentos de un mundo en el que jugaron un importante papel; tanto las estatuas de deidades, como las de ricos incensarios o sencillas vasijas, se concebían vivas: eran seres cuyo cuerpo fue el habitáculo de dioses y almas; los hombres dialogaban con esos seres; les conjuraban, consideraban sus apetitos, sus poderes y trabajaban junto con ellos.

Siendo importantes por sí mismos, además componían un rico lenguaje al ser dispuestos en relaciones espaciales entre sí: formando parte de ofrendas o escenas. Insertas en el discurso arquitectónico, modificaban la naturaleza del tiempo-espacio; propiciaban la fertilidad, la lluvia, el fuego, el correcto orden cósmico. Así, funcionaban en un mecanismo catalizador del devenir natural y humano. Las danzas, procesiones, sacrificios y toda suerte de rituales interactuaban con ellas, integrando a los hombres en el mismo entramado.

Los antiguos mesoamericanos vivían en un mundo dotado de vida, de inteligencia e instintos; todo lo que le rodeaba contenía sus propios impulsos, su propia hambre y su manera de entender las cosas. Las esculturas, lejos de ser simples representaciones en piedra, eran parte de ese mundo animado, y una parte especialmente activa.

Bibliografía

- AGUILAR MORENO, Manuel (2007). *Arte azteca* [en línea], México: Conaculta, [fecha de consulta 30 de septiembre de 2015] http://www.famsi.org/spanish/research/aguilAr/Aguilar_Art_Bib_es.pdf
- ALCINA FRANCH, José (1995). «Tlálóc y los tlaloques en los códices de México central», en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 25, p. 29-43, México: UNAM.
- British Museum, [en línea] <http://www.britishmuseum.org/explore/>
- CARAVEO TUÑÓN, Jazmín (2015). «Cosmovisión de la cultura prehispánica Huasteca: Vida-muerte-regeneración y culto a la fertilidad. Interpretación simbólica de un grupo de esculturas huastecas», Tesis de Licenciatura en Arqueología, México: ENAH.
- CASO, Alfonso (1971). *El pueblo del sol*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Códice Tudela (1980). Edición facsimilar. Comentario de José Tudela de la Orden con un prólogo de Donald Robertson y epílogo de Wigberto Jiménez Moreno, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- CORONA SÁNCHEZ, Eduardo (2007). «Xilonen, Tlazoltéotl y Xochiquetzal. Iconografía de tres deidades de la formación social teotihuacana», en *Iconografía mexicana VII Atributos de las deidades femeninas. Homenaje a la maestra Noemí Castillo Tejero*, Colección científica: 83-96. México: INAH.
- CUEVAS, José de Jesús (2014). «Maíz: Alimento fundamental en las tradiciones y costumbres mexicanas», en PASOS. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 12, número 2, pp. 425- 432.
- ESPINOSA, Gabriel (2008). «La variante nahua de los dioses mesoamericanos», en *La religión de los pueblos nahuas*, Silvia LIMÓN (editora), Madrid: Trotta.
- FUENTE, Beatriz de la, Leticia STAINES CICERO y María Teresa URIARTE (2003). *La escultura prehispánica de Mesoamérica*, México: Conaculta.
- FUENTE, Beatriz de la, y Nelly GUTIÉRREZ SOLANA (1980). *Escultura Huasteca en Piedra*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUTIÉRREZ SOLANA, Nelly (1980). *Escultura Huasteca en Piedra*, Cuadernos de Historia del arte 9, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- MAGALONI KERPEL, Diana y Laura FILLOY NADAL (2013). *La Ofrenda 4 de La Venta, un tesoro reunido en el Museo Nacional de Antropología. Estudios y catálogo razonado*, México: Conaculta-INAH.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo y Felipe SOLÍS OLGUÍN (2002). *Aztecas*, México: Conaculta-INAH.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo y Leonardo LÓPEZ LUJÁN (2012). *Escultura monumental mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SAHAGÚN, Bernardino de (2006). *Historia general de las cosas de Nueva España* (Traducción, anotaciones y apéndices por Ángel María Garibay), México: Porrúa.
- VELA, Enrique (2010). «Decoración corporal prehispánica», en *Arqueología Mexicana*, Edición Especial, 37: 76-81. México: Raíces.
- WESTHEIM, Paul (1972). *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México: Ediciones Era. (1977). *Obras maestras del México antiguo*, México: Ediciones Era.
- WILLIAMS, Eduardo (1992). «Análisis iconográfico e interpretación», en *Las piedras sagradas. Escultura prehispánica del Occidente de México*. México: El Colegio de Michoacán, pp. 73-94.



La imagen divina híbrida y su iconografía en todas las culturas del antiguo Perú

Uwe Carlson

Investigador independiente / independent researcher, mail@uwe-carlson.com

Resumen

Cuando se inició la construcción del templo de Chavín alrededor del año 1000 a.C., los sacerdotes del sitio también crearon una nueva y sorprendente imagen divina. Esta cambió ligeramente en torno al año 800 a.C. como adaptación estilística al diseño de los numerosos relieves en piedra utilizados en el templo. Alrededor del año 550 a.C. y evidentemente como consecuencia de una catástrofe natural que afectó a Chavín, se produjo una modificación de la representación felínica del dios supremo añadiendo la imagen de la harpía. Dicha figura divina, ahora híbrida, con la adición del simbolismo atributivo de la fertilidad (diosa tierra y dios agua) en forma del meandro escalonado y/o el meandro serpiente, influyó en todas las culturas posteriores del antiguo Perú desde el 500 a.C. hasta el 1500 d.C. Esta imagen divina acompañó a todas las culturas con el mismo mensaje y se expresó en las más diversas formas artísticas, tales como la minimización, la estilización, la geometrización, la abstracción, el uso de sustituciones y, en particular, el recurso a las representaciones de las imágenes divinas de las culturas precedentes. Durante estos 2000 años, se utilizaron tanto representaciones divinas felínicas como ornitomorfos, pero los diversos diseños híbridos de todas las antiguas culturas peruanas se presentaron como creaciones artísticas extraordinarias.

Palabras clave: Iconografía, Chavín, felino, harpía, imagen divina híbrida, dios agua, diosa tierra, simbolismo atributivo, imagen divina universal. Peru.

83

Abstract

The hybrid divine image and its iconography in all ancient Peruvian cultures

When the construction of the Chavín temple began around 1000 BC, the priests at the site also created a striking new divine image. This changed slightly around 800 BC as a stylistic adaptation to the design of the numerous stone reliefs used in the temple. Around 550 B.C. and evidently as a consequence of a natural catastrophe that affected Chavín, a modification of the feline representation of the supreme god was produced by adding the image of the harpy. This divine figure, now hybrid, with the addition of the attributive symbolism of fertility (earth goddess and water god) in the form of the step wave symbolism and/or the snake wave symbolism influenced all subsequent cultures of ancient Peru from 500 BC to 1500 AD. This divine image accompanied all cultures with the same message and was expressed in the most diverse artistic forms, such as minimization, stylization, geometrization, abstraction, the use of substitutions and, in particular, the recourse to representations of the divine images of the preceding cultures. During these 2000 years, both feline and ornithomorphic divine representations were used, but the diverse hybrid designs of all ancient Peruvian cultures were presented in particular as extraordinary artistic creations.

Key words: Iconography, Chavín, feline, harpy, hybrid divine image, water god, earth goddess, attributive symbolism, universal divine image Peru.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1408

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsvd>

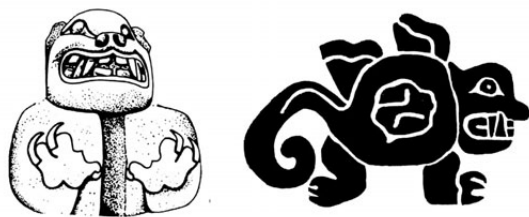


Fig. 1: Imágenes de deidades felínicas del Formativo Temprano (1800 a 1000 a.C.): Imagen de la deidad de Punkurí en el Valle de Nepeña y relieve felínico de Yaután en el Valle de Casma.

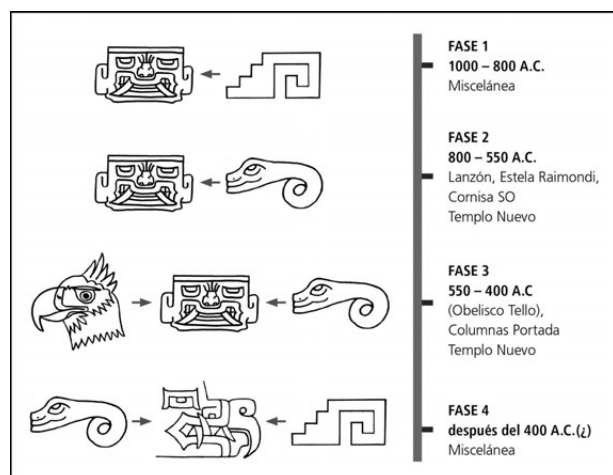


Fig. 2: Desarrollo genealógico de las cuatro imágenes divinas de Chavín (4): felino y meandro escalonado, felino y meandro serpiente, felino y harpía (imagen de deidad híbrida) y simbolismo de meandro serpiente, imagen de deidad híbrida con meandro escalonado y meandro serpiente.

El estudio intensivo de la iconografía del antiguo Perú revela en su mayoría su clarísimo contenido religioso, que expresa predominantemente una imagen divina en variantes artísticas múltiples. Esta imagen, desarrollada en la sierra norte en relación con la construcción del centro del templo de Chavín, muestra al dios supremo con la atribución de dos dioses de forma simbólica combinada, a saber, la diosa tierra y el dios agua. Se presentan en este simbolismo como meandro escalonado (1) o serpiente y más tarde también en formas modificadas o nuevos simbolismos (Período Intermedio Tardío de la costa norte y central), básicamente en la declaración del simbolismo de la fertilidad. Los primeros cronistas españoles ya habían informado de ello en el siglo XVI (2). Se trata, pues, de una imagen divina en forma de una trinidad, que no cambió su carácter y, por tanto, su contenido religioso durante la existencia de un número considerable de culturas, en contraste con el cambio de los diseños visuales muy diversos (fig. 2).

Alrededor del año 1000 a.C., casi al mismo tiempo que se iniciaba la construcción del templo de Chavín en la sierra norte, sus sacerdotes parecen haber creado el prototipo de una imagen divina que, con su crecimiento posterior,

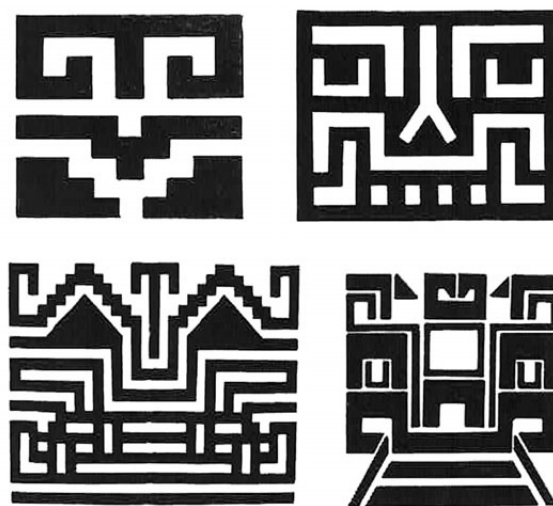


Fig. 3: Cuatro representaciones geométricas tempranas de la imagen divina en textiles de Chavín: fisonomía de felino en combinación con el meandro escalonado. Primera fase de la imagen divina de Chavín.

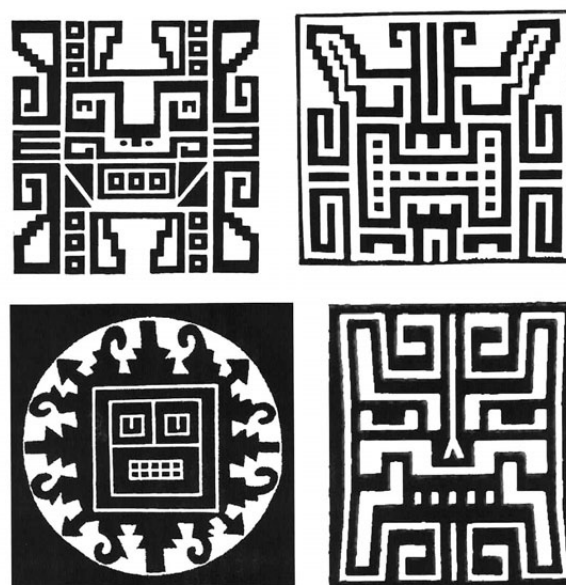


Fig. 4: Cuatro representaciones más desarrolladas de la imagen divina de tejidos y de una calabaza (abajo a la izquierda) de Chavín. Primera fase de la imagen divina de Chavín.

acompañó a todas las culturas subsiguientes hasta la conquista del país por los españoles (2). Combinaron la imagen del felino (el depredador más dominante de la región andina con sus destacadas cualidades físicas y sensitivas, fig. 1), que ya existía en el Formativo Temprano (c. 1800-1000 a.C.) y que era considerado divino, representando así a la deidad suprema, combinado con un simbolismo de una región más al norte, que representaba a la diosa tierra y al dios agua. Así crearon la imagen divina en forma de trinidad (fig. 2).



Fig. 5: Combinaciones del felino con diferentes variantes del meandro escalonado, motivo de pututo y relieves rupestres, Chavín antes del 800 a.C. Primera fase de la imagen divina de Chavín

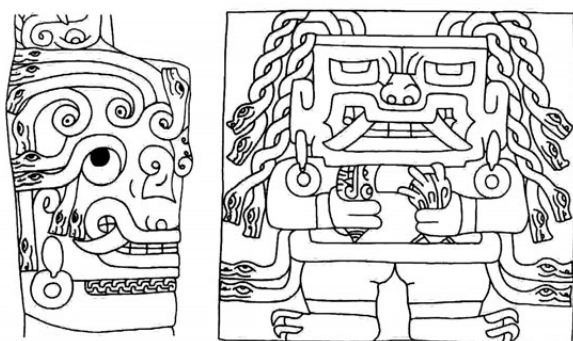


Fig. 6: Imagen divina llamada El Lanzón, felino y meandros serpientes (izquierda) así como relieve de una losa de roca con representación comparable, simbolismo de fertilidad adicional *Strombus* y *Spondylus* (derecha). Segunda Fase de la imagen divina de Chavín.

En el Chavín Temprano se utilizaron hábiles combinaciones geométricas (Fig. 3) para crear una imagen divina que también expresaba una fisonomía felínica mediante el diseño especial del simbolismo del meandro escalonado. Así lo demuestran numerosos tejidos encontrados en la costa sur, que fueron llevados allí por Chavín o copiados posteriormente (fig. 4).

Al igual que el felino, el meandro escalonado en su sentido de la fertilidad se convirtió en el simbolismo más importante utilizado en el antiguo Perú. Por razones de diseño, en Chavín se prefirió después una variante, el meandro serpiente, a partir de c. 800 a.C. Esto se debió probablemente a su mejor adaptación a las formas, principalmente redondeadas, de las representaciones elegidas de la imagen divina en los relieves del centro religioso del templo de Chavín (fig. 2).

Escasamente se conservan representaciones en relieve en piedra de felinos en combinación con meandros escalonados, pero existen muy buenos diseños y relieves en cerámicas (fig. 5). El llamado Lanzón es el mejor ejemplo de la combinación del felino y del meandro serpiente (fig. 6 izquierda). No es inferior a una placa en relieve con una vista frontal del felino con el simbolismo del meandro serpiente como tocado (fig. 6 derecha).

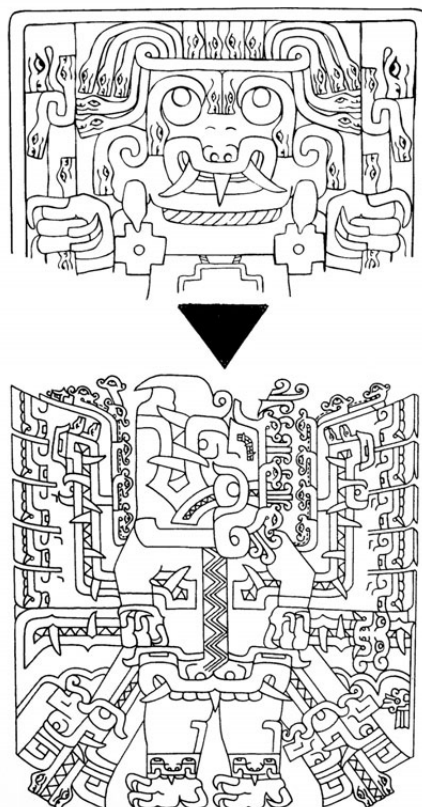


Fig. 7: Transformación de la imagen divina mostrando el felino y el meandro serpiente en una imagen divina híbrida de felino y harpía, junto con el simbolismo del meandro serpiente etc. Segunda (arriba) y tercera fase (abajo) de la imagen divina de Chavín.

Alrededor del año 550 a.C., un terremoto causó daños considerables en Chavín y sus alrededores (3). Es de suponer que el templo aún no terminado también se vio afectado. Por lo que podemos conjeturar que los sacerdotes decidieron reforzar la imagen de la suprema deidad felínica y de combinarlo con la de la harpía, el ave de rapiña más poderosa de la región andina. Esto creó una imagen divina claramente híbrida. Esta imagen de los dioses está mejor representada en las columnas del nuevo templo y en varios relieves. Actualmente es claramente visible que la construcción del nuevo templo estuvo fuertemente influenciada por esta nueva imagen divina (fig. 7).

Chavín representó al felino en sus relieves tanto en vista frontal como lateral. Así, era relativamente fácil complementar la imagen lateral colocando un pico (harpía) delante de ella. Así, en los relieves de los templos, las imágenes divinas se encuentran como felinos (con el pico pegado, a menudo con alas) pero también como harpías voladoras con cabeza de felino y pico de harpía (figs. 8 y 9). En las columnas del nuevo templo y también en otros relieves se encuentra esta imagen junto con el simbolismo atributivo del meandro serpiente (fig. 10). Este simbolismo de diseño sencillo se encuentra en numerosos objetos (fig. 11).



Fig. 8: Imagen divina del felino con símbolos separados del meandro serpiente de la cornisa del templo nuevo de Chavín (c. 600 a.C.) e imagen de la deidad en el dintel de la portada del templo nuevo de Chavín (imagen de la deidad híbrida, c. 500 a.C.). Segunda y tercera fase de la imagen divina de Chavín.

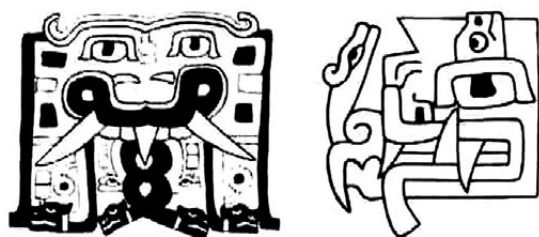


Fig. 9: Un motivo textil y un relieve en piedra se juxtaponen en las imágenes de la deidad de la segunda y tercera fase de Chavín.

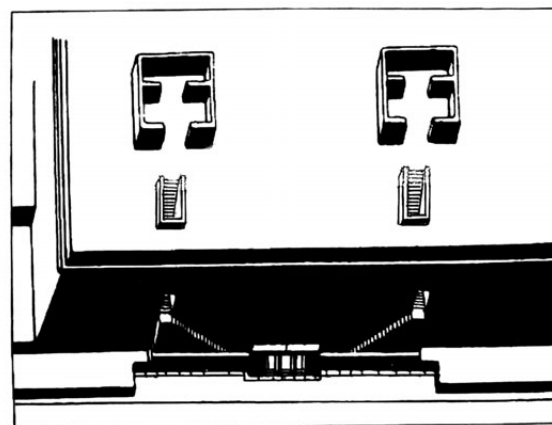
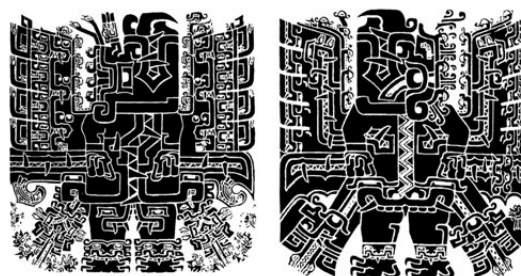


Fig. 10: Representación hipotética del lado sur del templo nuevo de Chavín. El piso superior, incluidas las dos escaleras y el portal, no se construyó hasta el año 500 a.C. después de un terremoto. Las escaleras no estaban firmemente sujetas a la fachada y fueron arrastradas por el impacto de un huaico y las partes grandes del portal permanecieron en su lugar. Es evidente que el portal se reconstruyó de forma incorrecta y, por lo tanto, se encuentra en un estado estático de gran peligro en la actualidad. El estado original habría correspondido a la representación de la ilustración. Abajo, los dos relieves de las columnas de la portada con imágenes divinas híbridas, también del 500 a.C. Tercera fase de la imagen divina de Chavín.



Desde c. 400 a.C. hasta el final de esta cultura, se puede observar que Chavín combinó la imagen de la deidad híbrida, ahora venerada con los dos simbolismos, el meandro escalonado y el meandro serpiente (fig. 13). Chavín poseía un gran carisma religioso, que influyó estilísticamente en un gran número de templos en el entorno inmediato y más amplio (por ejemplo, Kuntur Huasi cerca del valle de Jequetepeque, Huaca Partida en el valle de Nepeña, Ventarrón cerca de Chiclayo, etc.).

Entre las modificaciones estilísticas de Chavín Temprano, se encuentra una variante del meandro escalonado, que muestra una punta junto con dos meandros laterales. Es probable que esta simbología se utilizara de forma breve y alternativa, pero sin llegar a establecerse en Chavín. Se encuentra, por ejemplo, en la famosa estatua de Pacopampa. Sin embargo, este simbolismo pudo ser continuado por Tiahuanaco, a tal punto que incluso fue adoptado por Nazca Tardío (fig. 12).

En el desarrollo de Chavín entre el 1000 y el 200 a.C., se reconoce en forma muy clara, una secuencia de cuatro variaciones de su imagen divina (fig. 14). Sorprendentemente, esta secuencia se encuentra en Paracas (800 a.C. hasta alrededor del cambio de siglo) con algún cambio temporal y un contenido idéntico (fig. 20). Como en el caso de Chavín, el objetivo era combinar la imagen del felino con la de la harpía. Esto no tuvo mucho éxito al principio, ya que Paracas sólo utilizó vistas frontales de la cabeza de la imagen divina en sus obras de arte (fig. 17). En el estilo geométrico, estos diseños tuvieron más éxito. Algunos ejemplos

lo atestiguan (figs. 16 y 18). Sin embargo, los sacerdotes de Paracas desarrollaron la ingeniosa idea de usar sustituciones: Después de una primera fase geométrica con combinaciones sin duda muy originales de harpía y felino, en Paracas Tardío representaron las características de la harpía y el felino en forma de sustituciones mediante máscaras dominantes de frente y boca. Paracas también adoptó la combinación del meandro escalonado y el meandro serpiente del Chavín Tardío añadiendo una línea dentada al cuerpo de la serpiente (significando el meandro como un símbolo del escalón modificado). Este simbolismo combinado acompaña a las imágenes de deidades híbridas de Paracas Tardío (fig. 19).

La cultura Nasca adoptó la imagen divina de Paracas en forma directa alrededor del cambio de siglo. Sin embargo, a diferencia de Paracas, el motivo, muy similar, se representaba pintado en la cerámica. (fig. 21). Las dos máscaras (felino y harpía) son claramente visibles en muchas



Fig. 11: Tres imágenes de deidades híbridas, hallazgos de Chavín (después del 500 a.C.): cerámica, objeto de hueso y relieve en roca. Tercera fase de la imagen divina de Chavín.

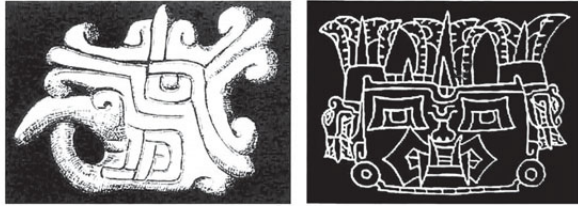


Fig. 12: Dos representaciones de variaciones del simbolismo del meandro escalonado, probablemente creadas alrededor del año 800 a.C. Chavín utilizó muy poco este simbolismo. Posteriormente, Tiahuanaco adoptó esta simbología para su propio lenguaje formal.



Fig. 13: Losa de roca con el relieve de la imagen de la deidad híbrida de Chavín, del templo nuevo de Chavín. Motivo comparable de un vaso de piedra hallado en Chilite, en el Valle del Jequetepeque. Imagen de deidad híbrida con ambos simbolismos: meandro escalonado y meandro serpiente. Cuarta fase de la imagen divina de Chavín.



Fig. 14: Presentación de la secuencia de las cuatro imágenes divinas diferentes (secuencia) de Chavín (1000 a 200 a.C.).

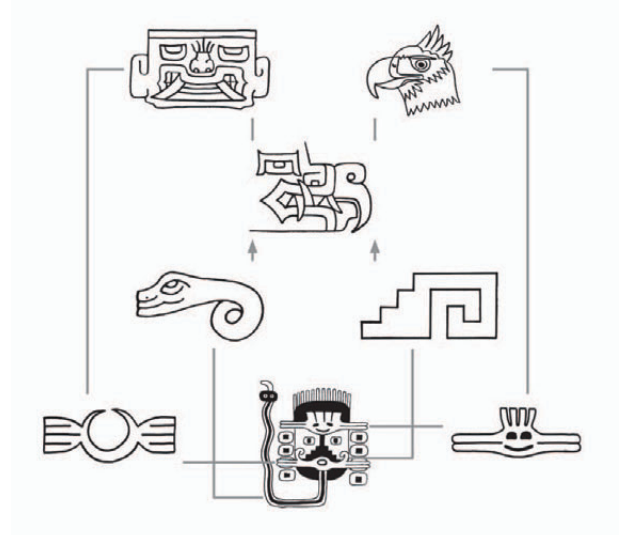


Fig. 15: Genealogía de la imagen de la deidad híbrida de Chavín y Paracas (4). Parte superior: Combinación de felino y harpía para formar la imagen de la deidad híbrida (c. 550 – 500 a.C.). Asignación de meandro escalonado y meandro serpiente. Parte inferior: Sustitución del felino y la harpía por la máscara bucal (felino) y la máscara frontal (harpía), representación de la imagen de la deidad híbrida del año 100 a.C. en Paracas.

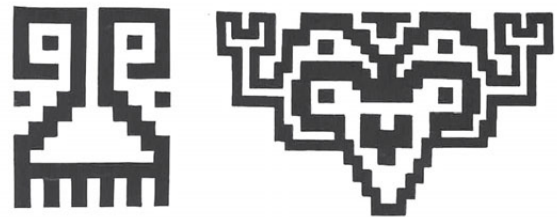


Fig. 16: Imagen temprana de deidad híbrida e imagen tardía de la deidad híbrida de Paracas, ambas procedentes de textiles.

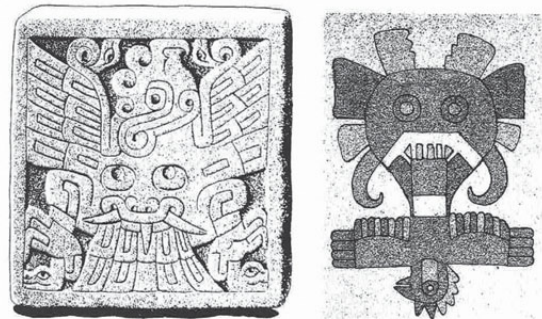


Fig. 17: Representaciones comparativas de felino y harpía, en Chavín (roca), c. 550 – 500 a.C. y Paracas (textil) c. 300 a.C. (?)



Fig. 18: Numerosos ejemplos de representación de la imagen divina híbrida de Paracas en la fase geométrica de Paracas Necrópolis. Las dos aves presentadas simbolizan la harpía, igualmente las alas. Un par de ojos y el borde inferior que representa la dentición simbolizan el felino. En conjunto, las imágenes expresan la fisonomía del felino.



Fig. 19: A la izquierda, una imagen de deidad híbrida de Paracas, sistematizada c. 100 a.C. La máscara de la frente simboliza la harpía, la máscara de la boca el felino, la imagen de la serpiente el meandro serpiente. A la derecha, para comparar, las máscaras de un textil original de Paracas.

cerámicas. El simbolismo de la fertilidad que lo acompaña se encuentra en la forma de un ala como la de Chavín, donde el meandro serpiente es un componente múltiple del diseño. Esta ala (ala simbólica) se remonta claramente a Chavín, donde se descubre el meandro serpiente en la mayoría de los relieves diseñados entre el 500 y el 300 a.C. que representan la imagen divina híbrida (fig. 23). El meandro escalonado apenas se utiliza aquí.

Los diseños textiles de Nasca se caracterizan sobre todo por el meandro escalonado, similar al Chavín Temprano. Esto también puede haber sido favorecido por la estructura del tejido. Aunque no son demasiado frecuentes, los diseños híbridos también son claramente perceptibles aquí (fig. 22).



Fig. 20: Comparación de las secuencias de las imágenes de la deidad de Chavín (arriba) y Paracas (abajo): felino y meandro escalonado, felino y meandro serpiente, imagen de la deidad híbrida y meandro serpiente, imagen de la deidad híbrida con serpiente y meandro escalonado.

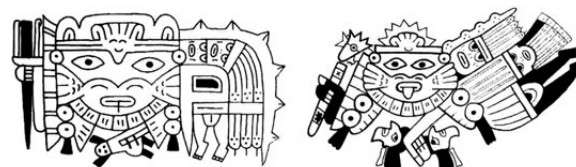


Fig. 21: Imágenes de deidades híbridas adoptadas de Paracas como pintura en cerámica de Nasca. Máscara de boca y frente están simbolizando felino y harpía. Ala adicional con la simbología de los meandros serpientes como simbología atributiva, adoptada de Chavín.

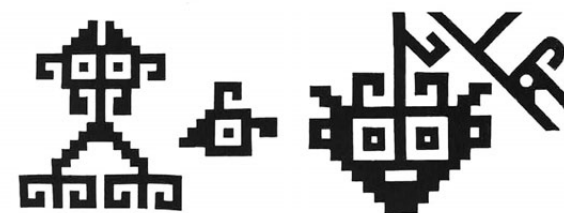


Fig. 22: Imágenes de deidades híbridas en textiles de Nasca: a la izquierda rostro con dos cabezas de ave y el simbolismo del meandro; en el centro, la cabeza del ave para comparar en la posición horizontal; a la derecha, la fisonomía de la deidad con el simbolismo del meandro escalonado y la cabeza de ave.

La cultura Tiahuanaco del Altiplano meridional (desde el cambio de siglo hasta c. 1000 d.C.) adoptó por primera vez una forma chavinoide temprana del meandro escalonado (véase más arriba) y la utilizó en los primeros siglos para decorar la imagen divina (fig. 24). Al igual que Paracas, Tiahuanaco también muestra sustituciones de todos los simbolismos comunes utilizados por esta cultura. Se trata de felinos y harpías, así como del simbolismo del meandro escalonado y del meandro serpiente. Los ejemplos más llamativos se encuentran en los relieves de la

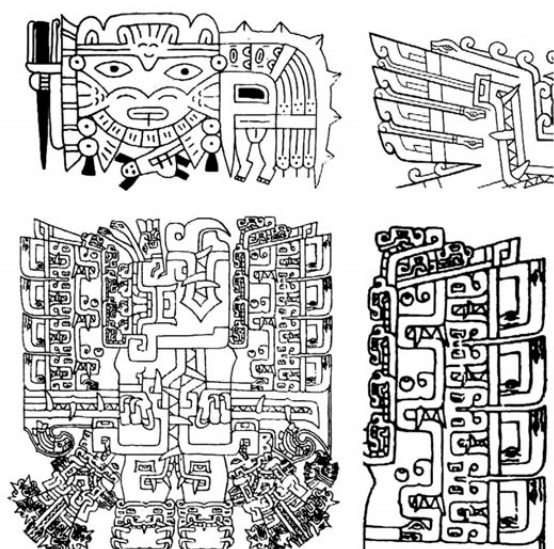


Fig. 23: Ejemplos del ala simbólica: arriba a la izquierda, cerámica Nasca con imagen de deidad híbrida y representación del ala simbólica; al lado a la derecha, ala con simbolismo de meandro serpiente de un relieve de Chavín; abajo a la izquierda, imagen de deidad híbrida de las columnas del templo nuevo de Chavín; al lado, detalle del ala para comparar con la imagen Nasca arriba a la izquierda.



Fig. 24: Comparación con la figura 12 Chavín: El simbolismo modificado del meandro escalonado por Chavín sólo se utilizó en casos aislados, por ejemplo en Pacopampa (imagen central). Tiahuanaco lo utilizó esporádicamente en las representaciones de las imágenes divinas (imagen de la izquierda), al igual que Nazca, donde se creó una «imagen divina» independiente con este simbolismo como tocado en la imagen pintada de una cerámica.

Portada del Sol de Tiahuanaco (fig. 25). Aunque aquí se expresan apariciones antropomorfas y también ornitomorfos del dios, es evidente que estas imágenes divinas tienen un carácter híbrido (fig. 26). Aquí también se utiliza el meandro escalonado. Los simbolismos mencionados como sustituciones se encuentran en cada caso en la guirnalda de símbolos (vista frontal) o en la corona de símbolos (vista lateral). Representaciones similares se encuentran en pinturas sobre cerámica (figs. 27 y 28). También aquí se aprecia en un primer momento el dominio del felino o de la harpía, pero la contrapartida se encuentra en la corona simbólica o en otras partes del cuerpo (alas, extremidades) o en los cetros (fig. 28). Estas representaciones también se encuentran en los textiles, pero sobre todo en las abstracciones, como muestran también los motivos textiles ejemplares (fig. 29).

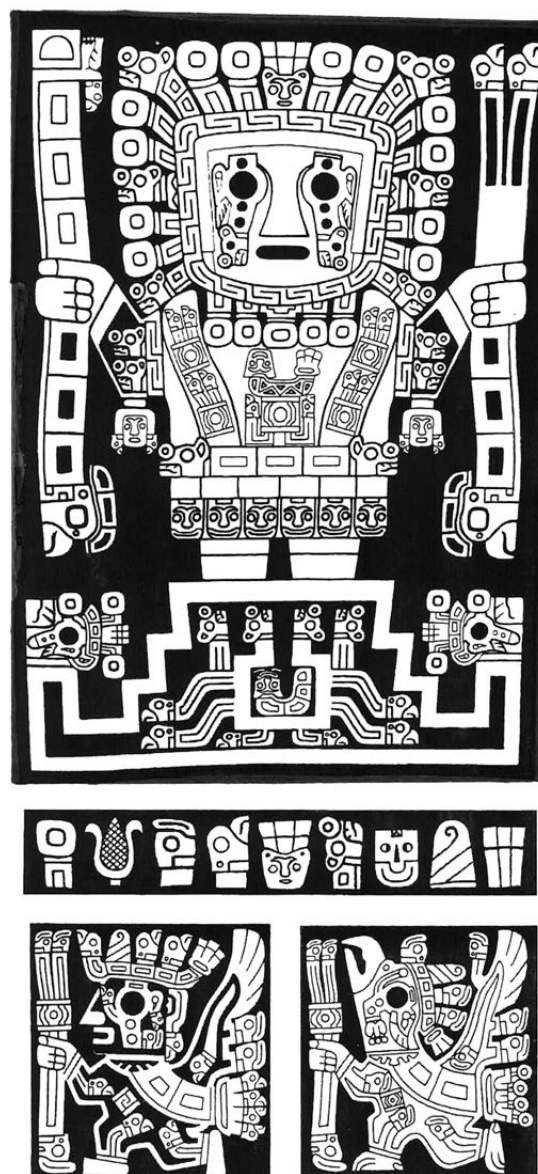


Fig. 25: La imagen de la deidad híbrida de los templos de Tiahuanaco está colocada sobre un «pedestal», que expresa el simbolismo del meandro escalonado. Tanto en el tocado como en la ropa se encuentran otros símbolos. En el tocado y en la vestimenta, igualmente en el pedestal y el cetro, aparecen los símbolos del felino y la harpía, que pretenden ilustrar el carácter híbrido de la imagen divina. Abajo a la izquierda las representaciones de la imagen de la deidad felínica-antropomorfa del costado, a la derecha lo mismo en representación ornitomorfa. Ambas figuras llevan coronas con representaciones simbólicas, que se muestran en una imagen por separado: Signo neutro, simbolismo meandro escalonado, simbolismo meandro serpiente, simbolismo harpía, simbolismo felino/harpía, simbolismo felino, simbolismo (alternativo) meandro serpiente, simbolismo (alternativo) meandro escalonado, simbolismo (alternativo) harpía. Los símbolos también se utilizaban en la cultura Huari, por lo que también se registraron signos relacionados.

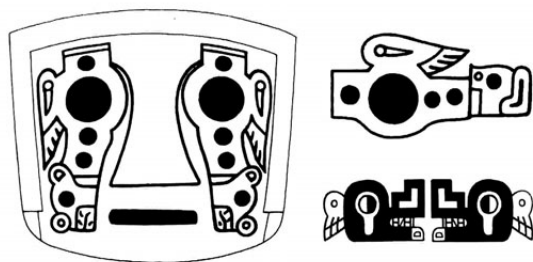


Fig. 26: Se supone que los ojos separados de las imágenes de la deidad de Tiahuanaco también encarnan la imagen de la deidad híbrida con estas representaciones.

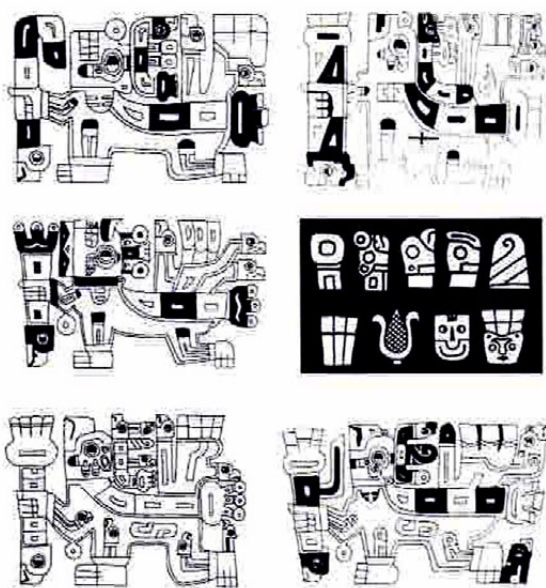


Fig. 27: Este conjunto nos muestran las representaciones de imágenes divinas de cerámicas encontradas en un sitio de sacrificios en la isla de Pariti (5) en el lago Titicaca. Las tres imágenes superiores muestran imágenes de deidades híbridas con cabezas de felinos, alas y simbología complementaria de los simbolismos representados por separado. Las dos imágenes inferiores muestran figuras comparables con cabezas de harpía y su correspondiente simbolismo. Pareciera que no hubo ninguna regla fija para su distribución de este simbolismo. Es de suponer que era esencial que todos los atributos tuvieran que representarse de acuerdo con el requisito de la hibridez.

El Nasca Tardío, alrededor del 300 al 600 d.C., al final del Período Intermedio Temprano, estuvo fuertemente influenciado en su estilo prolífico por el simbolismo originalmente chavinoide apropiado de Tiahuanaco.

No muy lejos de Arequipa, pero en un valle aislado, la cultura Sihuas existió durante un periodo de tiempo considerable (500 a.C. a 650 d.C.). Los Sihuas crearon diseños textiles geométricos extraordinarios (fig. 30) que muestran la imagen divina en una pose casi antropomórfica. En su mayoría, este tamaño contrasta con las grandes

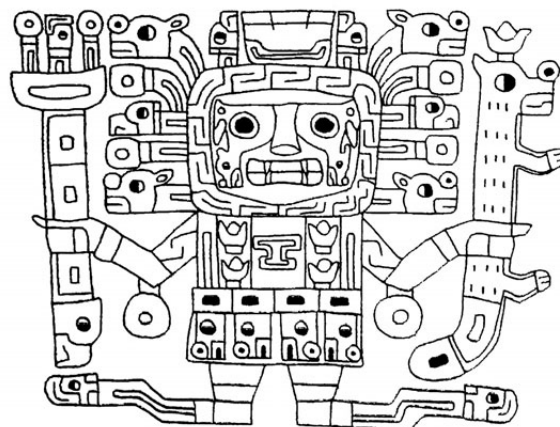


Fig. 28: Tiahuanaco representó las imágenes divinas tanto en vista lateral como frontal. Esto también era posible gracias a que los personajes y atributos estaban representados por la corona simbólica. En esta imagen, la harpía y el felino se expresan en el tocado, y otros personajes se encuentran en el cetro. Se supone que los pies indican meandros serpientes. El signo en el pecho es presumiblemente para representar un doble simbolismo del meandro escalonado, abajo en original. El detalle que se muestra por separado a continuación, representa un simbolismo de meandro escalonado dual, este simbolismo era muy común en la cultura Huari. Las cerámicas de las que se extrajeron los gráficos datan de alrededor del año 1000 d. C.

representaciones geométricas de simbolismo atributivo (meandro escalonado y meandro serpiente). Las impresionantes representaciones tienen a veces cierto parecido con Nasca, pero por lo demás son bastante singulares.

La cultura Huari dejó claramente su huella en el Horizonte Medio y adoptó inicialmente las sustituciones de Tiahuanaco (centro de la fig. 31), pero entre el 400 y el 1000 d.C. presentó muchas imágenes de deidades propias en un estilo geométrico y abstracto. Al igual que en Tiahuanaco, se encuentran imágenes de deidades con diseño antropomórfico que, sin embargo, muestran visiblemente las características de las adiciones de felino y harpía respectivamente (fig. 31, izquierda y derecha). También hay combinaciones realistas de felino y harpía. El Imperio Huari se extendió hasta el norte (Lambayeque). Todas las culturas mencionadas del sur del Perú se esforzaron por crear sus propias versiones de la imagen de la deidad híbrida (combinación de felino y harpía) con el posterior uso preferente del simbolismo del meandro escalonado.

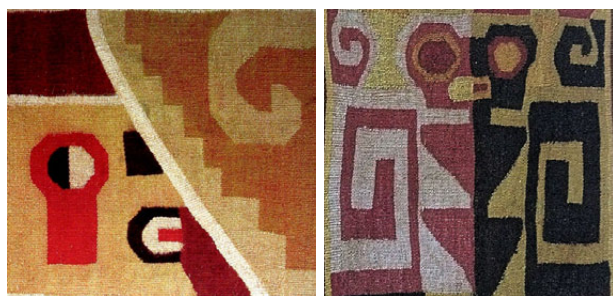


Fig. 29: Los dos diseños provienen de textiles Tiahuanaco. A la izquierda un motivo abstracto mostrando en su parte izquierda un rostro divino del costado, en la parte derecha es simbolismo atributivo, el meandro incorporado en el símbolo del escalón. El motivo de la derecha, igualmente abstracto, muestra una imagen híbrida, formada por dos cabezas de ave de costado y el simbolismo atributivo (meandro escalonado) formando la parte inferior del felino.

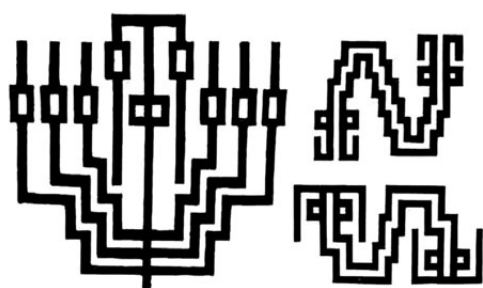


Fig. 30: La pequeña cultura de los Sihuas utilizaba, entre otras cosas, una combinación de meandro escalonado y serpiente para expresar las imágenes de sus deidades. La colocación de los pares de ojos servía para representar la imagen de la deidad suprema. Las imágenes de deidades híbridas no se encuentran aquí.

En el norte del país, la cultura Moche (desde el 200 d.C. hasta c. 700 d.C.) desarrolló imágenes de deidades comparables, de estilo realista y geométrico. Los Moche adoptaron tempranamente la harpía, desconocida en la costa, para las imágenes de la deidad híbrida, pero un distinto tiempo fue sustituida por aves marinas y costeras de mayor tamaño o incluso por otras aves de rapiña (por ejemplo, el búho real) debido a la falta de un modelo (fig. 32). En estas representaciones, sin embargo, se presentaban motivos separados (imagen del dios felino o su imagen geométrica y harpía). Además, se desarrolló un estilo geométrico muy específico, que lograba expresar imágenes híbridas de deidades con todos sus atributos (fig. 33). También hay sorprendentes creaciones cerámicas de la imagen de la deidad híbrida (fig. 34). En Moche aparecieron nuevos elementos estilísticos en las singulares imágenes emblemáticas de deidades propias de esta cultura, que determinaron y enriquecieron el diseño del arte textil, los objetos de cerámica y metal, así como los murales y relieves (figs. 34 y 35). También incluye imágenes emblemáticas y geométricas mixtas

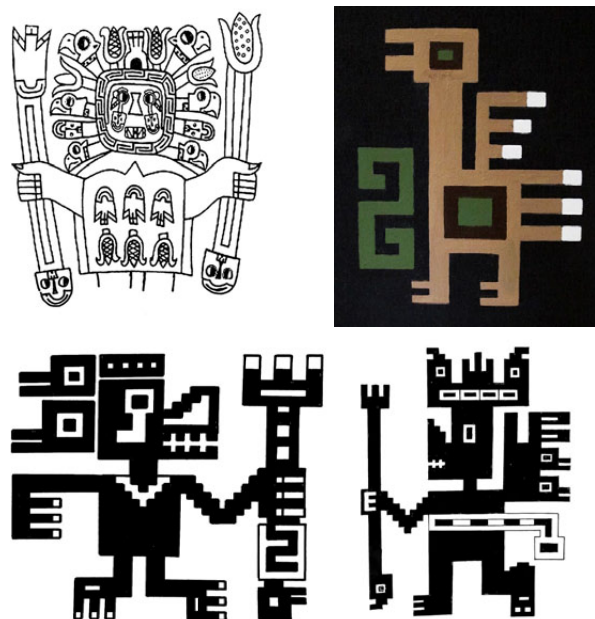


Fig. 31: La figura arriba a la izquierda muestra una imagen de la deidad híbrida de Tiahuanaco adoptada por Huari, el tocado revela el simbolismo por sustituciones. Véase la fig. 27. Aquí se representan principalmente imágenes de aves (harpías), pero tanto Tiahuanaco como Huari vieron aquí el enunciado híbrido. A la derecha, un motivo de un dios híbrido de Huari Tardío. Abajo, a la izquierda y la derecha, imágenes de deidades híbridas antropomórficas/felínicas con la simbología de la harpía.

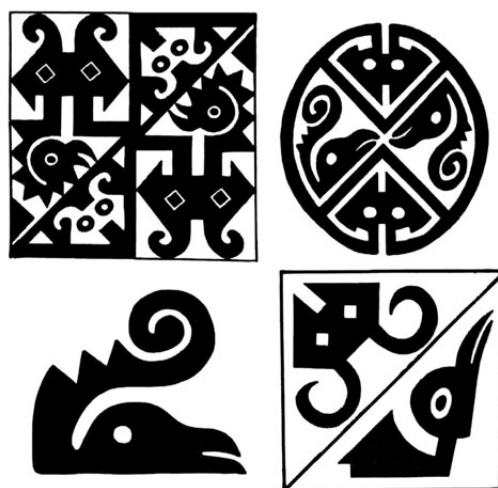


Fig. 32: Las cuatro imágenes muestran combinaciones de aves marinas e imágenes divinas, que simbolizaban al felino como dios supremo en Moche. Estas imágenes proceden de la Huaca de la Luna en el valle de Moche. El ave marina ha representado la harpía, cuya aparición, obviamente, aún no se conocía en la costa en la época de inicio.

(Fig. 36). De este modo, al igual que con los modelos de Chavín y las culturas del sur, se podrían diseñar imágenes híbridas equivalentes.

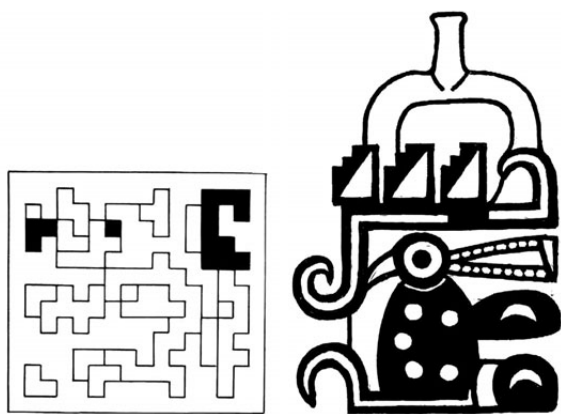


Fig. 33: Comparación de dos imágenes divinas híbridas de Moche. La imagen de la izquierda de un textil es de estilo geométrico (multicolor). El dominante es el felino, pero al igual que en Chavín se representa el pico del ave de presa. La cerámica de la derecha (dibujo, foto abajo) es muy conocida y procede del Museo Larco y representa claramente una imagen divina híbrida. Se muestran el felino y el ave (ave marina como sustitución de la harpía), así como el triple simbolismo atributivo del meandro escalonado. La cerámica negra con incrustaciones de nácar se describe incorrectamente como un dragón, tanto en el museo como en la literatura.

Las influencias de la pequeña cultura montañesa de Recuay (400 a.C. - 600 d.C.) también pueden verse claramente en Moche. Recuay utilizó imágenes muy idiosincrásicas de felinos y el simbolismo atributivo del meandro escalonado o serpiente para complementar las representaciones escultóricas del felino en sus pinturas de cerámica. En forma admirable también se encuentran aquí soluciones originales para la representación de la imagen divina híbrida (fig. 37).

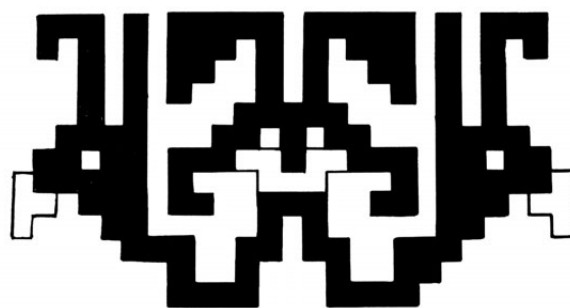


Fig. 34: Las tres representaciones muestran imágenes de deidades híbridas. Son muy interesantes por varias razones. La imagen superior muestra un nariguero de Moche de la Huaca El Brujo / Cao Viejo en el Valle de Chicama. En la parte inferior se encuentra la imagen de la deidad felínica en estilo eblemático, y arriba, a la derecha y a la izquierda, se pueden ver dos cabezas de ave en vistas laterales. Las imágenes están asociadas a meandros escalonados. La imagen siguiente de un textil es un excelente ejemplo de la emblemática de Moche. En el centro se simboliza la imagen del felino, se imitan cabezas de aves en el exterior, a la derecha y a la izquierda, y también son visibles los meandros escalonados. La imagen (dibujo) de la parte inferior también corresponde a los detalles mencionados. De forma original, también se representan aquí las plumas verticales de la cabeza de la harpía.

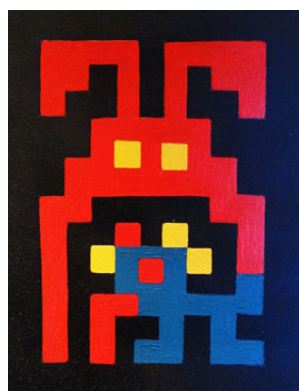


Fig. 35: Los tres motivos que se muestran aquí también se crearon según las directrices emblemáticas. En la parte superior se representaba un felino con pico de ave de presa. Está en combinación con un meandro escalonado. En la parte inferior izquierda se han combinado elementos emblemáticos con cabezas de felinos y harpías. En la parte inferior derecha hay también una imagen divina emblemática en combinación con felino/harpía.

Las dos culturas de Lambayeque y Chimú (1000 a 1450 d.C.) se refirieron claramente a los príncipes sacerdotales y a la dinastía Ñaymlap con sus imágenes divinas en el Período Intermedio Tardío, que obviamente tenían un estatus divino (figs. 39 y 40). Adoptaron la hibridez establecida por Chavín, así como los simbolismos meandro escalonado y el meandro serpiente. El ave costera sagrada muestra probablemente identidad con la harpía (fig. 38). Asimismo, se encuentran motivos en los que se expresan claramente ambos componentes de la imagen de la deidad suprema (fig. 41). Incluso las representaciones de aves duales de Paracas parecen haber sido conocidas (fig. 42).



Fig. 36: Los detalles de textiles Moche muestran mezclas de elementos emblemáticos y geométricos. A la izquierda, una cabeza con pico de harpía y el meandro escalonado como tocado. En el centro, el motivo del meandro serpiente y la combinación de la imagen emblemática del dios, el felino y la harpía doble (separados entre sí para un mejor reconocimiento). Este motivo se muestra por separado en la pintura de arriba. A la derecha, cabeza híbrida y simbolismo de meandro escalonado.



Fig. 37: Las dos representaciones superiores son frecuentes en la cerámica de Recuay. A la izquierda, la representación del felino con un meandro escalonado en forma típica de Recuay. A la derecha, lo mismo con el meandro serpiente. En la parte inferior izquierda hay una imagen híbrida que, siguiendo a Paracas, consta de dos representaciones de aves. Aquí también se puede interpretar la fisonomía de los felinos. Alrededor de esta representación hay dos meandros serpiente representados con gran realismo. La imagen de la parte inferior derecha procede de la Huaca Cao Viejo. Parece ser una obra Moche temprana con una conexión con Recuay. El simbolismo atributivo es variable y se ha añadido por triplicado, y también hay una imagen de la deidad en la parte superior «a la manera Moche».

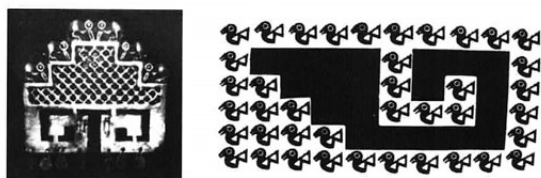


Fig. 38: Al igual que en Chancay, el ave marina era también la encarnación de la harpía como componente de la imagen de la deidad híbrida en la costa norte. Esto también es comprensible porque los pueblos de la costa se alimentaban de pescado y el mar o las aves costeras eran prácticamente un indicador de riqueza marítima, o lo contrario cuando había escasez. La joya de plata del Museo Brüning (izquierda), en Lambayeque, pueden ser un ejemplo de ello. El relieve de la derecha proviene de Chan Chan.

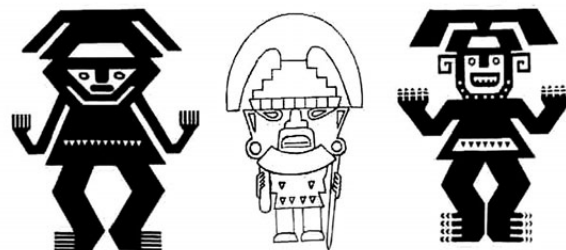


Fig. 40: Las tres figuras en dibujos representan la imagen de la deidad Chimú. La imagen del centro muestra claramente que es el tocado el que debe mostrar el simbolismo atributivo. Las figuras de la derecha y de la izquierda muestran una variante del meandro como tocado, pero una línea dentada (escalones) está drapeada como un cinturón. Abajo, en la interpretación del dios por la cultura Lambayeque/Sicán, se muestra claramente un dios híbrido. El tocado muestra de una manera particular el simbolismo del meandro escalonado.



Fig. 39: La obra de arte más conocida de la cultura lambayecana puede ser el famoso tumí. Se muestra en la foto, claramente revela su carácter híbrido. Los atributos de las aves se aprecian en los ojos y en los pequeños aditamentos de las alas. Al igual que Tiahuanaco, la figura muestra por lo demás un carácter antropomórfico. El tocado revela el meandro y el símbolo del escalón en dos segmentos semicirculares periféricos. La figura de Úcupe, provincia de Lambayeque, está representada de forma similar. Aquí, sin embargo, las alas son particularmente prominentes. Se supone que el tocado representa una variante del meandro escalonado. Es interesante que no se encuentre ni el meandro escalonado ni el meandro serpiente, sino la simbología del Período Intermedio Tardío (borla).

Lambayeque lo deja especialmente claro en sus tejidos y en las representaciones tan notables de la famosa copa de plata y otros objetos del complejo del templo de Chornancap (figs. 43 a 45) (6). Al mismo tiempo, en la costa norte se extendió un simbolismo cuasi-formado como alternativa a los dos simbolismos mencionados que habían sobrevivido. Este simbolismo fue probablemente creado por sacerdotes y artistas para evitar tener que decidir si debía utilizar un meandro escalonado o un meandro serpiente (o una combinación de ambos). Este simbolismo se encuentra en los relieves de los templos (huacas en Trujillo y Chanchán), así como en los textiles y en la cerámica de ambas culturas (fig. 46). El simbolismo también fue utilizado por Chancay.



Fig. 41: El dibujo de un textil Chimú pintado (izquierda) muestra alternativamente el ave marina y el felino, es decir, una yuxtaposición de los componentes de la imagen divina híbrida. Ambos motivos muestran un pliegue seguido de una franja dentada, en la que se podría interpretar el simbolismo del meandro escalonado. La foto y el dibujo de un motivo de un poncho de plumas (centro y arriba) se basa en el modelo de la representación de un ave doble, que, sin embargo, se complementa aquí con la cabeza de un felino. El meandro escalonado también se aprecia en el motivo de las aves. Una imagen comparable (derecha) muestra un motivo pintado en tela al que se ha añadido incluso un pez.



Fig. 42: La imagen del centro representa el rayado de un disco de cobre. Al igual que la figura de Úcupe, el simbolismo de la fertilidad se encuentra en forma de «borlas» en ambas orejas. La imagen de la izquierda, procedente de Paracas (compárese con la de la fig. 18), sólo sirve para comparar con una representación de un brazalete de plata Chimú. Lamentablemente, la obra pictórica del borde inferior no puede interpretarse con claridad.



Fig. 43: Un detalle de la famosa copa de plata de Chornancap, ahora en el museo de Denver (Estados Unidos) muestra el «artificio de Paracas» en la zona inferior, pero aquí con un meandro serpiente. El meandro escalonado se puede identificar en el tocado. La forma del ojo es ornitomorfa, por lo que se puede reconocer al menos un indicio de hibridación.



Fig. 44: Otros dos motivos de la copa de Chornancap muestran posiblemente una imagen de deidad (¿híbrida?) a la derecha, junto con un motivo de ave doble y el simbolismo de la «borla», y a la izquierda posiblemente una imagen de deidad con simbolismo de fertilidad múltiple (*spondylus* y meandro serpiente). ¿Las aves marinas pueden referirse a la hibridación?



Fig. 45: Motivos de un plato de plata de Chornancap con la representación divina, según el motivo de la cornisa del templo nuevo de Chavín (fig. 8), con los motivos meandro serpiente, *spondylus* y ave costera.

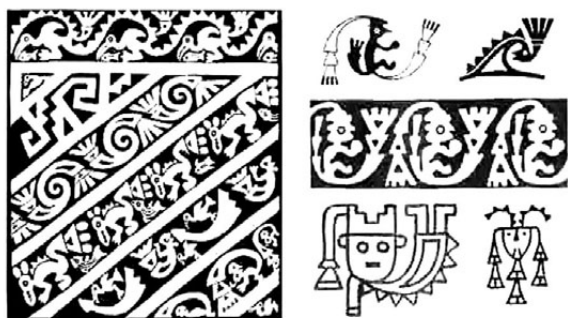


Fig. 46: En este punto puede ser útil referirse de nuevo a la «borla» ya citada varias veces. El artista Pedro Puerta de Trujillo se dedicó a esta simbología como motivo de las huacas de Trujillo y combinó varios motivos en una composición. En la esquina superior izquierda, el convencional meandro escalonado como objeto de comparación. A la derecha, algunos ejemplos de motivos correspondientes en cerámica, en relieves y textiles.

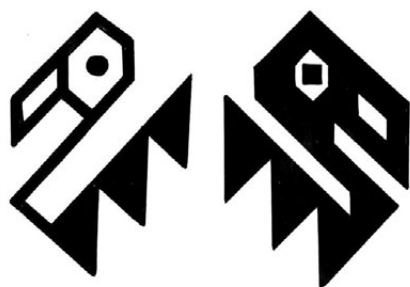


Fig. 47: Los textiles de Chancay se han hecho famosos por sus numerosos motivos de aves. Al igual que los Moche, se puede reconocer en ellos, al menos en parte, la encarnación de la harpía. Algunas de las aves también pueden identificarse como rapaces. En cualquier caso, las representaciones de aves revelan en gran medida su carácter sagrado. La cabeza y el cuello son serpenteantes en relación con el cuerpo, que consta de dos o tres puntas que simbolizan el escalón.

La pequeña cultura Chancay (c. 1150-1450 d.C.) en la costa central mostró una asombrosa diversidad de variantes de las imágenes de la deidad Chavín. Muestra en el inicio claramente la sustitución de la harpía por el ave costera, pero posteriormente la harpía también se encuentra en muchas imágenes textiles (figs. 47 y 48). Chancay creó muchas combinaciones de la imagen frontal del felino junto con la imagen lateral del ave. De ambas se desprende una simbiosis, pero es evidente que se trata de la imagen divina híbrida (figs. 49 a 52). También hay motivos que, a semejanza de las soluciones de Paracas, muestran los dos componentes de la imagen de la deidad superior en una sola imagen (fig. 53). Dado que Chancay utilizó principalmente textiles para sus obras de arte y que aquí predomina la geometría rectangular de los hilos, el meandro escalonado se

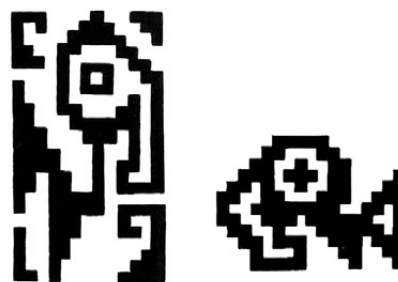


Fig. 48: El carácter de la harpía es claramente visible. Al igual que en el caso de Tiahuanaco, se puede suponer que un componente (felino, harpía) pretende aclarar el otro en algunas representaciones. El meandro escalonado también se puede identificar en el pico.

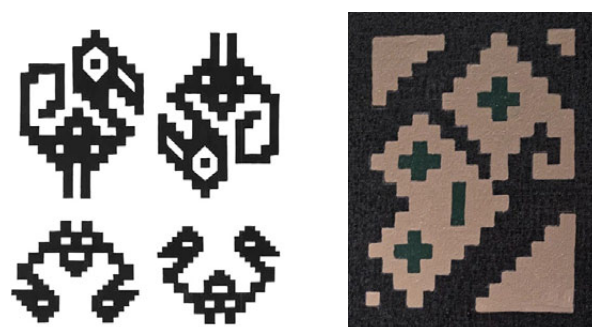


Fig. 49: Las dos imágenes pintadas tienen un significado bastante claro: el felino y la doble representación del ave, aquí probablemente el ave marina o costera. Son auténticas combinaciones para expresar la hibridez.



Fig. 50: Las tres ilustraciones muestran ejemplos similares, que probablemente indican hibridación más que simbiosis. La cultura de Chancay tiene muchos ejemplos de este tipo.

expresa casi exclusivamente como simbolismo atributivo. Sorprendentemente, después de casi un milenio, también se pueden identificar aquí «plagios» de la emblemática de Moche. También hay creaciones que forman parte de su idiosincrasia (fig. 54).

La creación más sorprendente de Chancay es probablemente una «recreación» de la imagen divina híbrida en las columnas del nuevo templo. Aunque difiere en el diseño y, sobre todo, en el tamaño de la imagen original, revela todos los detalles que permiten reconocer esta llamativa imagen híbrida original (fig. 55). Al fin y al cabo, entre ambas imágenes media un periodo de casi dos milenios. Esto es un testimonio especial de la constancia de la imagen divina y de las conexiones interculturales a este respecto.



Fig. 51: Otros ejemplos muestran representaciones similares de la hibridez, siendo el de la derecha una solución artística especial, según el textil anterior, de la cultura Chancay. El ave marina tiene el cuerpo aserrado y sobre él un ala formada como un meandro escalonado. Entre los dos, de forma típica, dos ojos conforman un símbolo popular para representar al felino.



Fig. 52: Estos ejemplos muestran otras soluciones populares en la cultura Chancay para representar la imagen divina híbrida. Estos son de tela doble y tela pintadas.

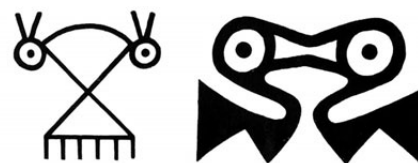


Fig. 53: Otras dos imágenes de tejidos pintados de la cultura Chancay favorecen la solución modelada en Paracas (véase la fig. 18). En ambos casos, las representaciones duales de las aves revelan simultáneamente una fisonomía simplificada de los felinos.



Fig. 54: Estos dos motivos pintados de Chancay no revelan ninguna hibridez, pero sí soluciones de incorporación de la imagen del ave al simbolismo (izquierda), o de interpretación del simbolismo como imagen del ave (derecha).

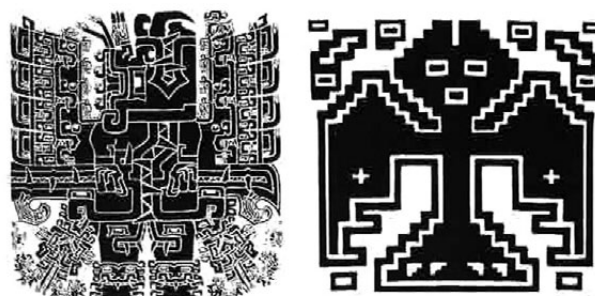


Fig. 55: El motivo de una tela doble de Chancay sólo permite una conclusión; su contenido se orienta hacia el motivo híbrido de las columnas del templo nuevo de Chavín. La delicada imagen de los dioses es fácil de reconocer, las alas se supone que sugieren la harpía. En la parte superior de la imagen, como pequeños detalles separados, cabezas de ave (harpía) y meandros serpiente (simbolismo de la fertilidad).



Fig. 56: Los motivos muestran imágenes híbridas de deidades de los textiles de la Costa Sur (Ica-Chincha). A la derecha y a la izquierda, la pareja de aves vuelve a formar los ojos felinos. El espectador experimentado extrae de nuevo la fisonomía del felino. Ambas son excelentes representaciones de la imagen divina híbrida. La imagen del centro representa una combinación comparable a otras imágenes mostradas.



Fig. 57: Dos ejemplos de la imagen divina híbrida se pueden extraer del textil de arriba. Dependiendo de la dirección de la vista, se revelan de manera diferente. La tercera imagen procede de un tejido diferente, pero tiene un diseño similar.

Símbolos similares a los de Chancay también pueden ser descubiertos en la costa sur durante el Período Intermedio Tardío (Ica-Chincha). También aquí se rinde homenaje a la imagen híbrida de los dioses. Sin embargo, algunas de las elaboraciones de la imagen de la deidad híbrida son aún más ingeniosas que en Chancay. (figs. 56 a 58). También hay creaciones igualmente idiosincrásicas como en la obra de Chancay (fig. 59).

Los Incas (Horizonte Tardío) no consiguieron eliminar estos estilos en los hábitats de las culturas que subyugaron

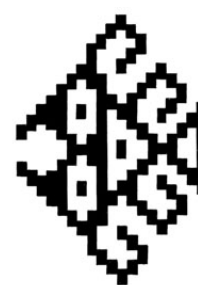
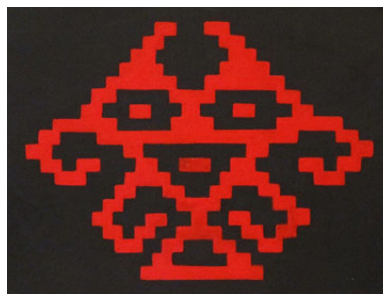


Fig. 58: Este ejemplo también procede de la Costa Sur. La imagen de la derecha muestra el mismo motivo, pero girado 90 grados, para mostrar las vistas laterales de las cabezas de las aves (harpía).



Fig. 59: Las tres imágenes que aparecen aquí no son ciertamente de la misma calidad que las anteriores, pero no dejan de ser intentos válidos de hacer interpretables las imágenes de la deidad híbrida.

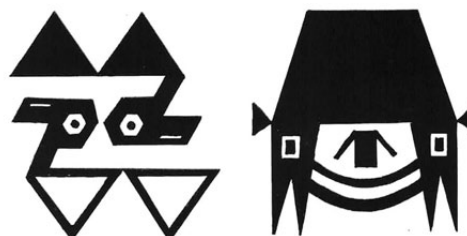


Fig. 60: A la izquierda, una combinación de doble símbolo basada en el patrón de Paracas en un textil de Chuquibamba; a la derecha, un patrón textil que muestra igualmente dos aves de Chiribaya.

a partir de c. 1400 d.C. en el corto periodo de tiempo de su imperio. Siguió produciendo sus tejidos y otras obras de arte con menor influencia de los incas hasta la conquista del país por los españoles en 1532. En algunas culturas menores, como Chuquibamba y Chiribaya, se refleja el estilo primitivo y también el estilo Inca, pero también la imagen divina híbrida (fig. 60).

En definitiva, se puede comprobar que la imagen divina concebida fundamentalmente por Chavín en los años 1000 a 500 a.C. pudo sobrevivir durante otros dos

milenarios y determinar la vida religiosa, aunque con numerosos cambios de diseño o variaciones en las distintas culturas. Sin embargo, en cuanto a su contenido, es decir, su mensaje religioso, esta imagen divina «universal» y sus componentes permanecieron iguales durante todo el periodo. Lo más sorprendente es que la imagen divina híbrida se ha encontrado en representaciones muy artísticas y también originales en todas las culturas desde que fue creada por Chavín. Aunque es más frecuente que se exprese simplemente con la imagen del felino o, en muchos casos, sólo con la imagen del ave (que en la mayoría de los casos se refería a la harpía), es probable que tanto una como otra imagen se consideren una declaración común. La imagen divina, siempre muy elaborada, era así una fuerte ayuda organizativa para los sacerdotes y príncipes o también una base para la construcción y el desarrollo de los espacios vitales de los distintos pueblos, que pudieron así desarrollarse hasta convertirse en importantes culturas a nivel mundial.

Notas:

Lamentablemente, aún no existen en la literatura interpretaciones lógicas y coherentes de la iconografía de las imágenes en los textiles y otros objetos del antiguo Perú. El autor de este artículo ha publicado dos libros sobre este tema en el 2020 y 2022, que demuestran con bastante claridad la continuidad de la imagen divina en el antiguo Perú a lo largo de un período de unos 2500 años, comenzando en el Chavín Temprano:

Volumen 1: «Las imágenes divinas del antiguo Perú - Interpretaciones iconográficas» (235 pp.)

Volumen 2: «Las imágenes divinas del antiguo Perú - Variaciones a lo largo de los milenios» (135 pp.).

Destaca especialmente la imagen divina híbrida, creada por Chavín en torno al 550-500 a.C. y continuada por todas las culturas a lo largo de 2000 años en sus respectivos estilos artísticos. En ambos libros se analizan a fondo unas doce de estas antiguas culturas peruanas en lo que respecta a su imagen divina. La influencia de Chavín y otras culturas que las siguieron es notable. Hay que prestar especial atención a las imágenes divinas híbridas presentes en todas las culturas, que se expresan en las más diversas formas artísticas. Este artículo está dedicado principalmente a ellas. La imagen de los dioses tiene básicamente el carácter de una trinidad, por lo que el dios supremo, caracterizado inicialmente sólo por el felino, se presentó a partir del 500 a.C. como una imagen divina híbrida, combinando al felino con la harpía. A él se unió el simbolismo atributivo, que debía expresar la combinación de la diosa de la tierra y el dios del agua. Este artículo no incluye una recopilación de bibliografía adicional. Aunque existen numerosos libros y catálogos sobre las colecciones de textiles y otros objetos de los museos, todos tienen en común que no tratan, o quizás en forma exigua, los aspectos sobre iconografía. Al menos, no presentan

ninguna declaración comprensible sobre el contenido de las representaciones religiosas de estos objetos. No obstante, en el presente texto creemos indispensable hacer algunos comentarios sobre las referencias. A continuación, se tratarán en particular seis aspectos:

1. El arqueólogo peruano **Federico Kauffmann Doig** ya había hecho interpretaciones y consideraciones sobre el meandro escalonado como representación de la diosa tierra y del dios agua y las publicó en una enciclopedia y posteriormente en otras publicaciones. Sin embargo, esto no obtuvo respuesta alguna ni interés, por lo que obviamente se abstuvo de continuar con este importante enfoque interpretativo a largo plazo.
2. **Los cronistas españoles del siglo XVI** ya habían informado sobre una imagen divina dual «como un solo dios». Esto se menciona, entre otros, en Pardo, Cecilia; Fux, Peter (eds.): *NASCA - PERÚ, Archäologische Spurensuche in der Wüste* (volumen que acompañó a la exposición del mismo nombre en 2018 en el Bundeskunsthalle de Bonn, y antes en el MALI de Lima y en el Museo Rietberg de Zúrich), en una nota al pie de la página 258.
3. El autor de este artículo, en relación a la imagen divina híbrida, siempre supuso que su origen fue después de una catástrofe. Inicialmente, se asumieron los efectos del fenómeno climático «El Niño». Sin embargo, **Silvia Rodríguez Kembel** pudo demostrar en su tesis de doctorado *Secuencia arquitectónica y cronología en Chavín de Huántar, Perú*, defendida en 2001 en la Universidad de Colorado, Departamento de Antropología, que la presunta catástrofe fue un terremoto. Esto dio la razón a los sacerdotes de Chavín, para «reforzar» la imagen del dios Felino por la Harpía.
4. El autor de este artículo ha presentado explícitamente el desarrollo cronológico de la imagen divina del antiguo Perú en varias páginas separadas en el volumen 2 de los libros mencionados. Aquí, en las presentaciones: «**Desarrollo genealógico de las cuatro imágenes divinas de Chavín**» y «**Desarrollo genealógico de las imágenes divinas de Chavín/Paracas**».
5. Los dos arqueólogos finlandeses **Antti Korpisaari** y **Martti Pärissinen** han dado una interesante visión de la representación de las imágenes de la deidad del Tiahuanaco tardío en su libro *Pariti - The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in the Lake Titicaca*, publicado por la Academia Finlandesa de Ciencias y Letras, Helsinki 2011, confirmando así las susodichas interpretaciones.
6. A principios de este siglo, el arqueólogo peruano **Carlos Wester la Torre** realizó excavaciones muy reveladoras en torno al complejo de templos de Chotuna/Chornancap. Luego de Sipán (Walter Alva) y Cao Viejo (Regulo Franco), estas son las excavaciones más notables del norte del país.

Los cerca de 160 dibujos que aparecen en este texto fueron realizados en su mayoría por el autor. En gran parte se han extraído de los dos libros mencionados anteriormente.

Créditos de las imágenes:

1. Escultura divina Punkuri, dibujo Henning Bischof; Arte rupestre Yautan, Uwe Carlson.
2. Desarrollo genealógico Chavín, dibujos Uwe Carlson.
3. Imágenes en textiles Chavín, Uwe Carlson.
4. Imágenes en textiles y mate burilada Chavín / Paracas, dibujos Uwe Carlson.
5. Dibujos pututo y relieves de Chavín, Uwe Carlson.
6. Lanzón e imagen divina de Chavín, John Rowe.
7. Relieves Chavín, J. Rowe y J. Rick.
8. Relieves dintel y portada de Chavín, John Rowe.
9. Motivo textil pintado y relieve de Chavín, dibujos Uwe Carlson.
10. Templo nuevo de Chavín, L. Lumbreras / U. Carlson, relieves columnas, John Rowe. 11. Detalles relieves y objetos, L. Lumbreras / U. Carlson.
12. Dios híbrido, F. Kauffmann Doig; relieve, Uwe Carlson.
13. Losa con relieve Chavín, John Rick; relieve vaso en piedra, Henning Bischof.
14. Secuencias imágenes divinas, U. Carlson / H. Bischof.
15. Genealogía de Chavín y Paracas, Uwe Carlson.
16. Imágenes de textiles Paracas, dibujos Uwe Carlson.
17. Imagen divina híbrida de Chavín, F. Kauffmann Doig; imagen divina, dibujos Paracas, Uwe Carlson.
18. Imagen divina híbrida: foto MNAAH Lima, dibujos Uwe Carlson.
19. Imágenes divinas híbridas de textiles de Paracas, pintura, Uwe Carlson, foto Världskulturmuseet Gotemburgo.
20. Secuencias de imágenes divinas de Chavín y Paracas, Uwe Carlson.
21. Imagen divina, pintura Uwe Carlson, dibujo U. Carlson y Chr. Clados.
22. Dibujos motivos textiles Nasca, Uwe Carlson.
23. Alas de imágenes divinas, Carlson / Rowe.
24. Dibujos detalle cerámicas pintadas, Uwe Carlson.
25. Relieves Tiahuanaco, A. Posnansky; dibujo símbolos, Uwe Carlson.
26. Detalle Tiahuanaco: A. Posnansky / U. Carlson; .
27. Detalles cerámicas Pariti, Martti Pärssinen; dibujo símbolos, Uwe Carlson.
28. Cerámica Pariti, Martti Pärssinen; dibujo símbolos, Uwe Carlson.
29. Fotos: Ferdinand Anton y colección privada.
30. Sihuas, colección A. Soroka y C. Giese, dibujos Uwe Carlson.
31. Dibujo MNAAH, pintura y dibujos Uwe Carlson.
32. Dibujos imágenes Huaca de la Luna, Uwe Carlson.
33. Dibujos textil y cerámica, Uwe Carlson, foto Museo Larco Lima.
34. Nariguera Cao Viejo, foto Carlson, textil colección particular, dibujo Uwe Carlson.
35. Textiles colección privada, dibujos Uwe Carlson.
36. Detalles textil colección privada, dibujos y pintura Uwe Carlson.
37. Dibujos Recuay, cerámicas museos, dibujos Uwe Carlson; mural Cao Viejo, dibujos Uwe Carlson.
38. Objeto de plata, Museo Brüning, dibujo relieve Chan Chan, dibujos Uwe Carlson.
39. Tumí, Museo Brüning, Lambayeque, dibujos Uwe Carlson.
40. Imágenes divinas de textiles, colección privada, centro figura en madera Museo del Oro, Lima; dibujos, Uwe Carlson.
41. Objeto plumas y textiles del Museo Amano; dibujos, Uwe Carlson.
42. Objetos colección privada, dibujos, Uwe Carlson.
43. - 45: Museo Brüning, Lambayeque.
46. Gráfico Pedro Puerta, colección privada, dibujos objetos Tú-cume, Uwe Carlson.
47. Motivos de textiles Chancay, colección privada; dibujos, Uwe Carlson.
- 48 y 49. Motivos de textiles Chancay, colección privada; pintura y dibujos, Uwe Carlson.
50. - 52. Motivos de textiles Chancay, colección privada; dibujos, Uwe Carlson.
54. Motivos textiles Chancay, colección privada; dibujos, Uwe Carlson.
55. Comparación relieve Chavín con textil Chancay, relieve John Rowe, textil colección privada; dibujos, Uwe Carlson.
56. Foto Museo de Baltimore; dibujos, Uwe Carlson.
57. Textil costa sur, motivos híbridos; dibujos, Uwe Carlson.
58. y 59. Textiles colección privada; dibujos, Uwe Carlson.
60. Textiles Horizonte Tardío, colección privada; dibujos, Uwe Carlson.



La representación de la llama en la iconografía Tiwanaku: nexos con el culto a la fertilidad

Elisa Cont

PhD en Historia del Arte Antiguo, por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB),
y miembro del GEP, Grupo de Estudios Precolombinos.

Email: elisacont981@gmail.com

Resumen

Esta investigación transdisciplinaria, que abarca estudios de arqueología, antropología, semiótica y estética, se propone analizar la iconografía de «la llama» en el arte *Tiwanaku*. Múltiples representaciones de camélidos se encuentran pintadas, grabadas y tejidas en diferentes tipologías de materiales ceremoniales tiwanakotas, reflejando su importancia en la cosmovisión de esta antigua cultura. A través de este estudio iconográfico e iconológico se pretende mostraría como las imágenes de camélidos estaban incluidas en un conjunto de *símbolos mágico-religiosos y de poder*, manifestando el rol central que estos animales tuvieron para el desarrollo económico y cultural de la sociedad tiwanakota.

Todas las imágenes estudiadas presentan unos rasgos comunes entre ellas, revelando la existencia de unas normas artístico-sagradas de composición. El icono de la llama, reproducido de manera constante junto a unas *flores* y a unas *caras*, indicaría su relación con algunos rituales específicos, y mostraría su nexo con un culto a la fertilidad.

Abstract

This transdisciplinary research, which encompasses studies on archaeology, anthropology, semiotics and aesthetics, aims to analyze the iconography of «the llama» in Tiwanaku art. Multiple representations of camelids are painted, engraved and woven in different types of Tiwanaku ceremonial materials, reflecting their importance in the worldview of this ancient culture. This iconographic and iconological study shows how the images of camelids were included in a set of magical-religious and power symbols, demonstrating the central role that these animals played in the economic and cultural development of Tiwanaku society.

All the images studied have some common features, revealing the existence of some artistic-sacred rules of composition. The llama icon, constantly reproduced next to flowers and faces, would indicate its relationship with some specific rituals, and show its connection with a fertility cult.

La importancia y el significado de la llama en la sociedad tiwanakota

Los camélidos tuvieron un rol central en los procesos culturales andinos, principalmente por su coexistencia con el hombre, su adaptabilidad en varios ecoambientes y por la posibilidad de poderlos utilizar en diferentes ámbitos y obtener un alto rendimiento (Olivera, 1997: 29-31).

Las imágenes o restos de los camélidos fueron frecuentemente encontrados durante excavaciones arqueológicas en los territorios altiplánicos, hecho que mostraría la importancia que tuvieron estos animales en las comunidades de la zona andina. Sin duda, el pastoreo y la caza de camélidos, en la época tiwanakota, constituyeron técnicas indispensables para sus habitantes, junto con el desarrollo de la agricultura, parte de la cual fue dedicada al forraje (Grebe, 1984: 338-339).

La importancia de las llamas fue reflejada en la cosmovisión tiwanakota, como atestiguan las múltiples representaciones iconográficas encontradas en varios materiales¹.

Las representaciones de la llama parecen tener estrechos vínculos con el agua y la fertilidad, como otros animales presentes en la iconografía tiwanakota. En particular, los camélidos estarían relacionados con el culto a los ancestros, con las *paqarinas*² y con unas constelaciones. Algunos escritos antiguos, restos arqueológicos y estudios contemporáneos atestiguarían estos nexos.

Francisco de Ávila, en su obra el *Manuscrito de Huarochirí*, «La leyenda de Yacana», transcribe un mito que hace referencia al vínculo entre llama y agua: «Dice que la Yacana bebe toda el agua del mar a medianoche cuando nadie la ve. Si ella no haría eso, el mar inundaría enseguida a todos. La Yacana es precedida por una pequeña mancha negra. Se llama Yutu (perdiz). La Yacana tiene también un hijo. Cuando amamanta, ella se despierta» (Lecoq, Patrice; Fidel Sergio, 2003 [Francisco de Ávila, *Manuscrito de Huarochirí*] p. 37). «Yacana» sería una llama mitológica que vivía en la Vía Láctea, también llamada Río celestial (*Laccampu hawira* en aymara; *Mayu* en quechua). El camélido solía bajar a la tierra y beber el agua de los ríos inundados, para después subir al Río Celestial y ahí depositar el agua. Agua que se volvía lluvia en la cumbre de la montaña y bajaba en forma de ríos fertilizando los campos. Yacana, la llama celestial, estaría relacionada con la fertilidad y con la distribución del agua (Smith, 2012, [Solomon y Urioste 1985: 220] p. 25). En la ideología andina precolombina se creía que la llama viajaba junto a los hombres a través de las *paqarinas* hasta el mundo de abajo, de los antepasados. Las fuentes de las montañas, los lagos y las lagunas se consideraban los lugares de origen y de vuelta para los camélidos y los humanos. Muchas comunidades andinas creían que los camélidos emergían de las fuentes de las montañas, juntos a los hombres ancestrales.

Cristóbal de Molina, en el 1576, atestiguó en su crónica una creencia similar en los Incas, los cuales pensaban que el lugar de origen de los hombres fuese la misma *paqarina* que los camélidos (Smith, 2012: 25). También, según un estudio de Smith, varias leyendas del territorio andino cuentan que el origen de las llamas y de los humanos estaría en algunas particulares lagunas de montaña, consideradas como unos «ojos» (Smith, 2012: 23).

Mediante diferentes excavaciones, en el centro ceremonial de Tiwanaku, se descubrieron numerosos entierros con reliquias de llamas y humanos. En la cumbre de la pirámide de Akapana se encontró una impresionante sepultura de cuarenta camélidos, mientras en su base se localizaron restos de huesos humanos junto a otros de catorce camélidos. Considerando que la pirámide de Akapana pudo ser el símbolo de una montaña sagrada, y que en su cumbre se encontraba un estanque artificial a forma de cruz andina, que probablemente se llenaba de agua de lluvia, reproduciendo una laguna de un cerro, estos entierros podrían ser la demostración de la estrecha relación entre camélidos, hombres y paqarinas. Fuera del templete semisubterráneo, también se hallaron numerosos fetos y jóvenes llamas probablemente sacrificados durante una ceremonia. En Lukurmata las excavaciones descubrieron un entierro de un hombre con un incensario en forma de llama, y cerca del templete semisubterráneo de Wila Kollu, una ofrenda compuesta por fetos de camélidos. Según las informaciones anteriormente proporcionadas, todos los entierros de llamas en el Centro Ceremonial de Tiwanaku estarían fuertemente vinculados con la fertilidad y los antepasados.

Este nexo parece ser demostrado una vez más por las frecuentes representaciones de flores en la iconografía de la llama tiwanakota.

Sabemos que las llamas y las alpacas tienen la costumbre de vivir cerca de lugares húmedos (lagunas, fuentes y ríos) donde pueden alimentarse y beber, y evidentemente, por la presencia del agua, son los mismos sitios donde crece más vegetación. Podría ser esta la razón por la cual, según la imaginación colectiva, los camélidos y las flores o plantas, estarían relacionados: ambos tenían los mismos lugares de origen: las *paqarinas*. De hecho, según el estudio de Palacios Ríos, en la región de Arequipa, Perú, los pastores andinos siguen considerando los camélidos como flores salidas del *ispalla* (fuente o manantial) y lugar en donde vuelven a su muerte (Lecoq y Fidel, 2003 [Palacios Ríos, 2000: 198] p. 17).

Las flores serían el símbolo de la vida y de la cosecha para el antropólogo Van der Berg, que atestigua cómo en algunas comunidades andinas actuales existe la costumbre de poner algunas flores en el techo para dar la bienvenida a los muertos y para proclamar la primavera y el comienzo

1. Todos los materiales analizados forman parte de las colecciones del Museo de Cerámica, en el Centro Ceremonial Tiwanaku, y del Museo de los Metales Preciosos de La Paz (Bolivia), estudiados durante unas investigaciones en los años 2016-2017.
2. El termino *paqarina* indicaría unas lagunas de las montañas con poderes particulares.

de la época de lluvias. Este ritual, de nombre *wayllura*, sería una práctica mediante la cual los vivos esperan agradecer a los muertos para asegurarse cosechas abundantes (Van den Berg, 1989: 62).

Las flores se relacionarían así con el mundo de abajo y de los muertos, un mundo, según la ideología andina, muy vinculado a la agricultura y a la naturaleza (Lecoq y Fidel, 2003 [Bouysse-Cassagne, 1997] p. 17).

Según el trabajo del investigador Smith, la concepción de los camélidos vinculados a las flores se mostraría hasta el día de hoy en algunas ceremonias de las comunidades andinas (Smith, 2012: 30-32)

En la comunidad aymara de Isluga, en el norte de Chile, durante la ceremonia *wayñu*, se sujetan unas flores textiles a las orejas de unos camélidos. Los pastores suelen utilizar la metáfora «flores» para denominar a las llamas que en estas ocasiones se adornan con estos elementos. En un segundo momento una llama viene escogida y sacrificada, y su sangre derramada a través de algunos recipientes rituales. Al terminar el ritual, el grupo de los camélidos adornados con flores es obligado a salir por una puerta del corral (Smith, 2012 [Dransart 2002: 26] p. 28).

La ofrenda de llamas fue muy difundida en las comunidades andinas, lo demuestran los numerosos hallazgos de sus restos en lugares considerados poderosos, como las *paqarinas* o las *wak'as*. Los sacrificios de llamas eran destinados a los espíritus protectores de las comunidades llamados *Achachilas* o *Mallku* (Grebe, 1984: 335-347).

Según el estudio de Murra, muchas huacas tenían sus propios camélidos destinados a rituales, que podían llegar hasta quinientos ejemplares, con unos hombres encargados de preservarlos.

La *wilancha*, así se nombra el sacrificio de sangre que se hacía en honor de la Pachamama o de los *Achachilas* en las comunidades andinas, es una práctica que todavía sigue vigente, en la cual es costumbre derramar la sangre de algunos animales, a menudo de las llamas, al suelo (Van den Berg, 1989: 258). Con esta acción, los actores del ritual libaban a la tierra (Pachamama), al pueblo y a los espíritus protectores (*Achachilas*), en agradecimiento por los favores recibidos, aplacando su «hambre» y para conseguir su protección y favores. Una vez esparcida la sangre solían hacer un banquete para compartir la carne del animal sacrificado entre toda la comunidad (Huaracho, 1993: 7-10).

Otras pruebas del papel fundamental que desplegaba la llama en la época prehispánica y su vínculo con el «mundo mágico» fueron proporcionadas por Bertonio, quien, en su *Vocabulario de la lengua aymara*, relaciona en más de una ocasión este animal a rituales, supersticiones y hechicería, nombrándolo con el nombre de *carnero*. El jesuita utiliza el término *Hinchuma caura* para indicar un ritual en el cual la llama se utilizaba para ofrecerla a los niños: «por los pueblos nativos de carnero que dan a los niños cuando los tresquilan, dos o tres años después de nacidos, parece superstición»

(Bertonio, 1984: 143). Además, mediante los vocablos «*Huaka*» y «*llaullacafu, vel Ccuchicaña*», Bertonio atestigua el empleo de ídolos en forma de «carnero»: *huaka: idolo en forma de hombre, carnero etc y los cerros que adorauan en su gentilidad* (Bertonio, 1984: 152) y *llaullacafu, v el Ccuchicaña: es vna piedrecita como carnero, muy estimada de los hechizeros* (Bertonio, 1984: 202). Estas pequeñas esculturas encarnarían los espíritus de los animales que representaban, y era necesario practicar ciertas ceremonias anuales para mantener su poder (Lecoq y Fidel, 2003: 20-23).

La representación de «la llama» en la iconografía Tiwanaku

Todas las representaciones de llamas estudiadas en esta investigación muestran rasgos muy similares entre ellas, lo cual indica la existencia de unas normas artísticas de composición en materiales rituales.

En la mayoría del material cerámico examinado, el icono de las llamas tiene color negro, su cuerpo suele estar grabado y/o pintado de perfil y a lo ancho de la superficie de la pieza. La cabeza está puesta de relieve y sus partes tienen características naturalísticas, mientras el cuerpo del camélido suele tener rasgos más geométricos. El icono de la llama en el arte tiwanakota se puede encontrar representado de manera naturalística, a través de una imagen con varias componentes decorativas que aumentarían su valor en las prácticas rituales. En el Museo Cerámico de Tiwanaku encontré dos keros (fig.1 y fig. 2) con representación



Figura 1. Kero con representación de llama. Museo de la Cerámica. Tiwanaku, Bolivia. (Fotografía: Elisa Cont)



Figura 2. Kero con representación de llama. Museo de la Cerámica. Tiahuanacu, Bolivia. (Fotografía: Elisa Cont)

de una llama. En ambas piezas, el cuerpo del camélido está pintado de color negro e/o inciso, y presenta características geométricas en su composición. La cabeza del animal está en relieve, tiene mayor tamaño respecto al cuerpo y lleva plasmadas las orejas, los ojos, la nariz, y la boca con los dientes en muestra; todos los elementos respetarían los rasgos naturales del camélido. En ambos keros se observa que su cuerpo es largo; ocupa toda la circunferencia de la pieza. En el interior del cuerpo de la llama se notan unas caras incisas y/o pintadas en horizontal (en número diferente), algunas llevan una corona y otras no, la cola está caracterizada por tener grabado un símbolo parecido al adorno de unas flores. Estas caras o cabezas podrían representar los hombres ancestros, los cuales estarían relacionados con las llamas por tener el mismo lugar de origen y de final.

La presencia de las coronas podría reflejar que se solían representar antepasados que pertenecieron a un estatus social elevado. Un kero en particular (fig. 2) presenta una iconografía sofisticada compuesta por tres animales sagrados (llamas, aves, felinos), caras de los antepasados, un símbolo con dos plumas (que podría representar una flor central) e iconos de meandros escalonados. Esta pieza sin duda tenía un valor ceremonial particular y podría configurar un mensaje, enviado a través de los tres animales sagrados hacia los espíritus tutelares, los Achachilas o Mallku, para pedir su protección.

Otro material ceremonial tiwanakota en que también está representado el icono del camélido es el incensario, también llamado *sahumerio*.

Se analizaron tres sahumerios en forma de llama (fig. 3, fig. 4 y fig. 5) que se caracterizan por tener la cabeza y la cola en relieve, y de grandes dimensiones respecto al cuerpo.



Figura 3. Incensario representando una llama. Museo de la Cerámica. Tiahuanacu, Bolivia. (Fotografía: Elisa Cont)

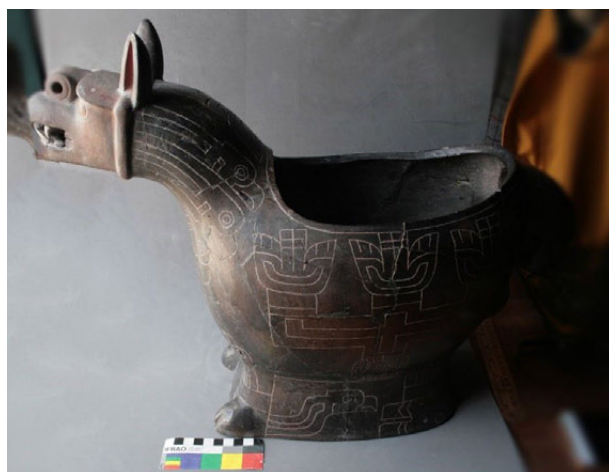


Figura 4. Sahumerio representando una llama. Museo de los Metales Preciosos. La Paz, Bolivia. Colección Fritz Buch. (Fotografía: Elisa Cont)



Figura 5. Particular de la decoración de un sahumerio representando una llama. Museo de los Metales Preciosos. La Paz, Bolivia. Colección Museos Municipales.

La cara parece mirar hacia arriba, está compuesta por dos ojos, orejas, boca abierta con dientes, y nariz con dos grandes agujeros. El cuerpo de la llama está representado a través de la estructura principal del incensario, debajo de la cual se distinguen unas patas típicas de camélido. En la superficie externa de todos los tres objetos rituales se encuentra pintada o incisa una representación geométrica bifurcada o trifurcada hacia arriba que simbolizaría unas flores juntas por debajo con una cara de forma circular o rectangular, y unas imágenes de cabezas de aves que bajan a lo largo del cuello de la llama o suben desde sus patas. Cada incensario se caracteriza por tener rasgos iconográficos en común.

La forma de un incensario recordaría la de una flor, por su borde modelados como unos pétalos (fig. 3).

El conjunto de las representaciones de las llamas con los iconos de las flores, de las caras y de las cruces demostrarían el estrecho nexo que existe entre ellas en la ideología tiwanakota.

Todos estos elementos y la forma cóncava de los incensarios, posiblemente para contener líquidos, estarían relacionados también con las paqarinas, los lugares de origen de las llamas y de los hombres. Este conjunto iconográfico parece, una vez más, ser un medio a través del cual los tiwanakotas se comunicaban con las fuerzas de la naturaleza, mayores o menores, que habitaban las cumbres de las montañas y que brindaban las lluvias, fecundando la Pachamama.

Representaciones de camélidos pintados de forma naturalística, atados a una cuerda o llevando una caja arriba han sido observadas en dos tazones cerámicos. En este tipo de objeto, las llamas se encuentran representadas de perfil, estilizadas, con unos rasgos muy distintivos: orejas grandes, ojos ovalados y boca larga, abierta y con dientes evidentes (fig. 6).

Estos tazones mostrarían la costumbre por parte de los habitantes de Tiwanaku de efectuar viajes de trueque interecológico hacia los valles, con los rebaños de llamas. El hecho de estar pintadas en material ritual demostraría la importancia que significaba esta práctica para la sociedad y atestiguaría la existencia de caminos comerciales también en época tiwanakota. Mediante estos viajes, los pobladores del estado Tiwanaku conseguían bienes de consumo provenientes de otras ecozonas necesarios para mejorar y ayudar su subsistencia (Smith, 2012 [Abercrombie]: 26-28).

Además, en un tazón estudiado estaría representada una escena ritual en el cual un hombre con pinturas faciales típicas tiwanakotas, estaría sujetando un objeto ritual con una mano y con la otra una cuerda a la cual estarían atadas tres llamas (fig. 7). A su alrededor estarían pintadas varias cruces de color blanco, iconos presentes en la iconografía de los sahumeros presentados anteriormente.

En el Brooklyn Museum (fig. 8) se conserva un interesante hallazgo tiwanakota con representaciones de llama que ha



Figura 6. Tazón con representaciones de llamas. Museo de la Cerámica. Tiahuanacu, Bolivia. (Fotografía: Elisa Cont)



Figura 7. Tazón representando una escena ritual con un hombre y tres llamas. Museo de los Metales Preciosos. La Paz, Bolivia. Colección Museos Municipales.

sido publicado por Young-Sánchez (Young-Sánchez, 2004: 154). Se trata de un ornamento de oro que tiene grabado en su superficie una imagen que recuerda la estructura de asentamiento Wari estudiado por Orsini y Benozzi (Orsini; Benozzi, 2017: 61-94).

En la superficie del adorno están grabados dos recintos circulares concéntricos, el círculo interior se muestra cerrado y el exterior está abierto con una entrada o salida compuesta por dos seres zoomorfos que parecen representar dos cabezas de serpientes. Entre los dos círculos están representadas cuatro llamas, dos por dirección, que simulan salir del corral.



Figura 8. Iconografía del adorno de oro Tiwanaku. Dibujo de Paola Guardia (a partir de Young-Sánchez 2004)

El sitio arqueológico investigado por las arqueólogas italianas se encuentra alrededor de la laguna de Puruhuay, cerca de la ciudad de Huari, en los Andes Centrales del Perú y pertenece al final del período Formativo. El asentamiento está formado por una construcción de planta circular y una plaza delimitadas por un muro de contención. La estructura circular está formada por tres muros concéntricos con accesos perfectamente alineados en cada muro, y en el centro un pozo.

En la estructura se encuentran unos canales que conectaban el centro de la estructura (probablemente había un pozo) con la salida, llegando hacia la orilla de la laguna. Entre el segundo y el tercer cerco se hallaron los restos de un sacrificio de 16 llamas jóvenes en una cista lítica.

Comparando la iconografía grabada en el adorno tiwanakota con la estructura del sitio arqueológico *Llmacorral*, emergen unas características comunes: tienen una estructura concéntrica de dos o más círculos, se da la presencia de camélidos entre los círculos, en ambos saldrían de la estructura unos canales, probablemente en el adorno representados mediante las serpientes³, mientras que en el sitio lo están por un conducto que del centro iba hacia afuera. Estas semejanzas parecen mostrar que en el ornamento quisieron representar un sitio de la misma tipología de *Llmacorral*.

Los habitantes del territorio explicaron a las arqueólogas que el sitio se nombró «*Llmacorral*» porque fue el lugar de donde salieron las llamas y los hombres que poblaron la zona. Además, algunos miembros ancianos atestiguaron que, en el pasado y en temporadas de fuerte sequía o continuas lluvias, alrededor de la laguna, considerada poderosa, se practicaba un ritual llamado *awilu turky*. A través de estas ceremonias, los habitantes de las comunidades cercanas pedían a los ancestros el comienzo de las lluvias o su cese. Además, las ofrendas halladas en esta antigua estructura fueron una valva de concha *Spondylus* y cuentas de collar en piedra verde que según numerosas crónicas (Fabián de Ayala y Arriaga) serían los típicos elementos utilizados en los rituales de fertilidad junto a los sacrificios de llamas (Orsini y Benozzi, 2017: 80-90).

Como podemos presumir, ambos hallazgos analizados representan un corral de llama. Recinto que tuvo una doble función: fue el lugar donde se cuidaban los camélidos, y el perímetro a través del cual se delimitaba un espacio sagrado, en donde se desarrollaban rituales vinculados a la lluvia mediante el sacrificio de llamas.

Normas artístico-sagradas de composición: llamas, flores y caras

A partir de los resultados del análisis iconográfico desarrollado, podemos indicar la existencia de algunos conjuntos iconográficos fijos para la representación de la llama en el arte tiwanakota.

Las imágenes de los camélidos, en este estudio, se encontraron pintadas o incisas solo en algunas tipologías de piezas: tazones, keros y sahumerios.

Los tazones tiwanakotas analizados se caracterizan por tener imágenes de llamas pintadas en la parte externa de sus superficies. Los camélidos están representados de forma naturalística, puestos de perfil y en fila. Estos iconos mostrarían los viajes de trueque, una práctica marcada por rituales que tenía un rol socioeconómico principal en la comunidad tiwanakota.

3. Por el análisis sobre la serpiente desarrollado en precedentes estudios (Cont 2018) se puede presumir que estos anfibios puedan ser utilizados como símbolos de ríos o canales.

El icono de la llama en los keros suele estar vinculado a las imágenes de unas caras (ubicadas en el interior del cuerpo), de número variable. Estas caras, como ya mencionado, simbolizarían los antepasados. En los bordes superiores e inferiores del kero se observan hileras de caras o signos de meandros escalonados. Estas piezas mostrarían un fuerte vínculo entre llamas y hombres ancestros.

Los sahumeros con forma de llama solían tener representada una iconografía bastante compleja formada por dos figuras dobles o triples de flores a cada lado, junto a una cara de ancestro. Este conjunto, de grandes dimensiones, se encuentra rodeado por unas cruces, que podrían simbolizar algunos astros, y relacionado con unos iconos de aves, probablemente vinculados a la lluvia y a la fertilidad.

Este sistema iconográfico, compuesto por símbolos de flores, llamas, ancestros, aves y estrellas, reflejaría parte de la cosmovisión Tiwanaku vinculada al culto de los antepasados, una antigua costumbre por la cual se practicaban ofrendas de llamas hacia estos seres protectores. Los ancestros se consideraban parte de la naturaleza y por esta razón originadores de vida y de cultivos. Al mismo tiempo, sin embargo, podían actuar de manera hostil, si los hombres no cumplían determinados rituales hacia ellos. Este culto tendría como fundamento la concepción de la muerte, considerada no como el fin de la existencia del individuo, sino sólo como un cambio en esta. Por dicha razón se pensaba que los antepasados continuaban interactuando con los vivos, y había que seguir honorándolos. En particular los sacrificios de llamas tenían el fin de alimentar el cuerpo de los difuntos para pedir su ayuda en la vida de los hombres (Cañete Caviedes, 2018: 14-22). La iconografía de los camélidos, junto con las informaciones sobre los rituales antiguos y contemporáneos en los cuales estos animales estaban y están incluidos, parecen demostrar que la llama fue para los tiwanakotas un animal sagrado, considerado como un medio para alcanzar y nutrir las fuerzas vitales de la naturaleza, y vinculado a la fertilidad, a través del cual los tiwanakotas buscaban asegurarse su supervivencia.

Agradecimientos

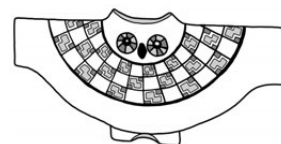
Un agradecimiento especial a la profesora emérita Victoria Solanilla Demestre, mi directora de tesis de doctorado, por su profesionalidad, seriedad y humanidad, que llevaré siempre conmigo.

Bibliografía

BAITZAEI, S. I.; Trigo Rodríguez, D. E. (2019). «The Tiwanaku Camelid Sacrificer: Origins and transformations of animal iconography in the context of Middle Horizon (A.D: 400-1100) state expansion», en *Journal of Andean Archaeology Nawpa Pacha*, 1-26.

- BERTONIO, L. (1984) [1555-1628]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Oxford University, «Europeanlibraries». / Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social. [Libro de la biblioteca de la Universidad de Oxford digitalizado por Google y subido al Internet Archive por el usuario tpb.]
- BETANZOS, J. de (1987). *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Ed. Atlas.
- BOUYSE-CASSAGNE, T. (1988). *Lluvias y cenizas. Dos Pachacuti en la Historia*. La Paz: HISBOL.
- CAÑETE CAVIEDES, C. (2018). *La conquista de la muerte: los bultos reales cusqueños, significado andino y destrucción colonial*. Santiago: Universidad de Chile, 5-30.
- CARRIÓN CACHOT, R. (2005). *El culto al agua en el antiguo Perú*, Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- CONT, E. (2018). «Iconografía de la serpiente en la cultura Tiwanaku», en *Arte y Patrimonio Cultural: Memoria del 56º Congreso de Americanistas*, 928-937 Ed. Universidad de Salamanca.
- (2019). «Representaciones del ave e instrumentos rituales tiwanakotas. Medios para llegar a lo divino», en Victoria Solanilla Demestre (ed.) *Congreso internacional sobre iconografía precolombina, Barcelona 2019. Actas*. Lincoln (Nebraska): Zea Books.
- GISBERT, T. (1994). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert y CIA.
- GOSE, P. (2001): *Aguas mortíferas y cerros hambrientos. Rito agrario y formación de clases en un pueblo andino*. La Paz: Ed. Mamahuaco.
- GREBE, M. E. (1984). «Etnozoología andina: Concepciones e interacciones del hombre andino con la fauna altiplánica», en *Estudios Atacameños*, (7), 335-347.
- (1989-1990). «El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura aymara de Chile» en *Revista Chilena de Antropología*, (8), Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 35-51.
- HALKYER, N. O.; ARRIAZA, B. T.; NAVARRO, D.; ARAUJO, A.; MENDOZA, V.; ROTHHAMMER, F. (2014). Iconografía tiwanakota zoomorfa como indicador de desplazamientos poblacionales posiblemente vinculados a ciclos de transmisión zoonótica», en *Interciencia: Revista de ciencia y tecnología de América*, vol. 39, (12), 868-873. Caracas: Asociación Interciencia.
- HUARCACHO, F. N. (1993). *Los Achachilas de Jisk'a Qullana*. La Paz: Ed. Aruwiwiri.
- LAU, G. (2000). «Espacio ceremonial Recuay», en *Los dioses del antiguo Perú*, K. Makowski (ed.). Lima: Banco de Crédito, 178-197.
- LECOQ, P.; FIDEL, S. (2003). «Prendas simbólicas de camélidos y ritos agro-pastorales en el Sur de Bolivia», en *Textos Antropológicos*, Volumen 14, Número 1, La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, Carreras de Antropología y Arqueología, 7-54.
- LUMBRERAS, L. G. (1981). *Arqueología de la América Andina*. Lima: Ed. Milla Batres.
- MILLONES, L.; MAYER, R. (2012). *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: Institut français d'études andines y Instituto de Estudios Peruanos, «Travaux de l'IFEA», (296).

- MURRA, J. (1987). *La organización económica del Estado Inca*, México: Siglo Veintiuno Editores, Colección América Nuestra.
- (2002) *El mundo andino: población, medio ambiente y economía*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.
- NARVÁEZ VARGAS, L. A. (2014). *Dioses de Lambayeque: estudio introductorio de la mitología tardía de la costa norte del Perú*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú Unidad Ejecutora 005. Museo de Sitio Túcume, Lambayeque.
- OLIVERA, D. E. (1997). «La importancia del Recurso *Camelidae* en la Puna de Atacama entre los 10.000 y 500 años A.P.», en *Estudios Atacameños*, (14), 29-41.
- ORSINI, C.; BENOZZI, E. (2017). «Los ancestros, las llamas y el agua. Reconstruyendo prácticas rituales junto a la laguna de Puruhuay (Ancash, Perú)», en *Indiana*, vol. 34, (1), Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz, 61-94.
- OTERO, C.; AKMENTINS, M. S.; QUINTEROS, A. S. (2021). «Animales en acción: usos rituales de fauna silvestre y de representaciones zoomorfas en contextos incaicos del Pucará de Tilcara (Quebrada de Humahuaca, Argentina)», en *Estudios Atacameños (En línea)*, (67): e3926.
- PEREDES, M. R. (1995) [1929]. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. La Paz: Ediciones Isla.
- POLO DE ONDEGARDO, J. (1916) [1554]. «Errores supersticiones...» *Colección de libros y documentos referente a la historia del Perú*, 1ª serie, t. 3. Lima.
- SÁNCHEZ CANEDO, W.; BUSTAMANTE TOJAS, M.; VILLANUEVA CRIALES, J. (2016). *La chuwa del cielo. Los animales celestiales y ciclo anual altiplánico desde la bibliografía social de un objeto*, La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- SMITH, S. C. (2012). «Generative Landscapes: The Step Mountain Motif in Tiwanaku Iconography», en *Ancient America*, monografía n° 12. Barnardsville (North Carolina): Boundary and Archaeology Research Center.
- VAN DEN BERG, H. (1989). *La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. Ámsterdam: CEDLA.
- VRANICH, A. (2001). «La pirámide de Akapana: reconsiderando el centro monumental de Tiwanaku», en *Boletín de Arqueología PUCP*, (5), 295-308.



Tradición milenaria de los textiles del norte de Colombia. Enfoque pluridisciplinario

Beatriz Devia¹ y Marianne Cardale de Schrimpf²

Introducción

El mapa del norte de Colombia, en la actualidad, revela territorios de grupos indígenas actuales como parches, relativamente pequeños, entre una enorme zona de ciudades, pueblos y fincas habitados por gentes de origen mixto entre español, africano e indígena. En algunas publicaciones anteriores (p.e. CARDALE DE SCHRIMPF y DEVIA 2012) hemos seguido varios aspectos de la tecnología y diseños de los grupos indígenas actuales que forman parte de una gran tradición textil que se extendía por una amplia zona del norte de Colombia e incluía, antiguamente, los guanes y los muiscas de las tierras altas de cordillera Oriental. Región de donde proviene una amplia colección de textiles arqueológicos cuyo estudio ha permitido establecer algunas características en el empleo de los colorantes durante más de quinientos años (DEVIA *et al.* 2002a). Los textiles muisca y guane, justamente afamados a principios de la colonia, desaparecieron poco después del siglo dieciséis. Aquí intentamos rastrear algunos remanentes de esta gran tradición del norte del país que se encuentran todavía entre las poblaciones campesinas descendientes, por lo general, de los indígenas que habitaban anteriormente la región (figura 1.)

Las técnicas de tejido

En el altiplano Cundiboyacense y las montañas de Santander persiste una tradición textil importante, pero por

lo general, con una influencia europea muy fuerte. En el siglo xvi los españoles establecieron los obrajes, entre los que se encuentra el descrito por Vanegas, que se inició en el pueblo de Duitama en el año 1596, fundado para la fabricación de textiles con el fin de proveer el mercado criollo con «*fraçadas, sayales, fusas ... paños y otras cosas de lana a imitación de otros obrajes que hay en este Reino*» (VANEGAS 2010). Muy pronto fueron introducidos los telares de pedal que permitieron tejer telas en largas tiras de una manera mucho más rápida que el telar vertical tradicional. Mientras los hombres, los tejedores tradicionales, pasaron a estos telares, el telar vertical se relegó a la fabricación, por las mujeres, de burdos costales de fique. Las finas telas de algodón muisca y guane con sus diseños intrincados pasaron a la historia.

Aunque desaparecieron las telas suntuarias, al parecer continuaba la elaboración de ciertos objetos muy tradicionales, utilizados en la vida diaria. Hay una tradición importante de cestería, elaborada en regiones como el Valle de Tenza (SOLANO, 1993) pero generalmente es difícil poder distinguir cual de estos productos es de ancestro indígena y cual resultado de la importación de estilos y/o técnicas ibéricas. Una excepción interesante es la mochila o bolsa de *sprang*, elaborada en un marco especial pero portátil. Por lo general, el *sprang* no es una técnica muy aplicada en la elaboración de mochilas, pero su uso se encuentra muy difundido no solo entre los campesinos más

1. Docente de planta. Facultad de Ciencias y Educación. Universidad Distrital, Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
Email: bodeviac@udistrital.edu.co
2. Investigadora independiente. Asociación Pro Calima para la Investigación Arqueológica, Bogotá, Colombia.
Email: marianne@procalima.org

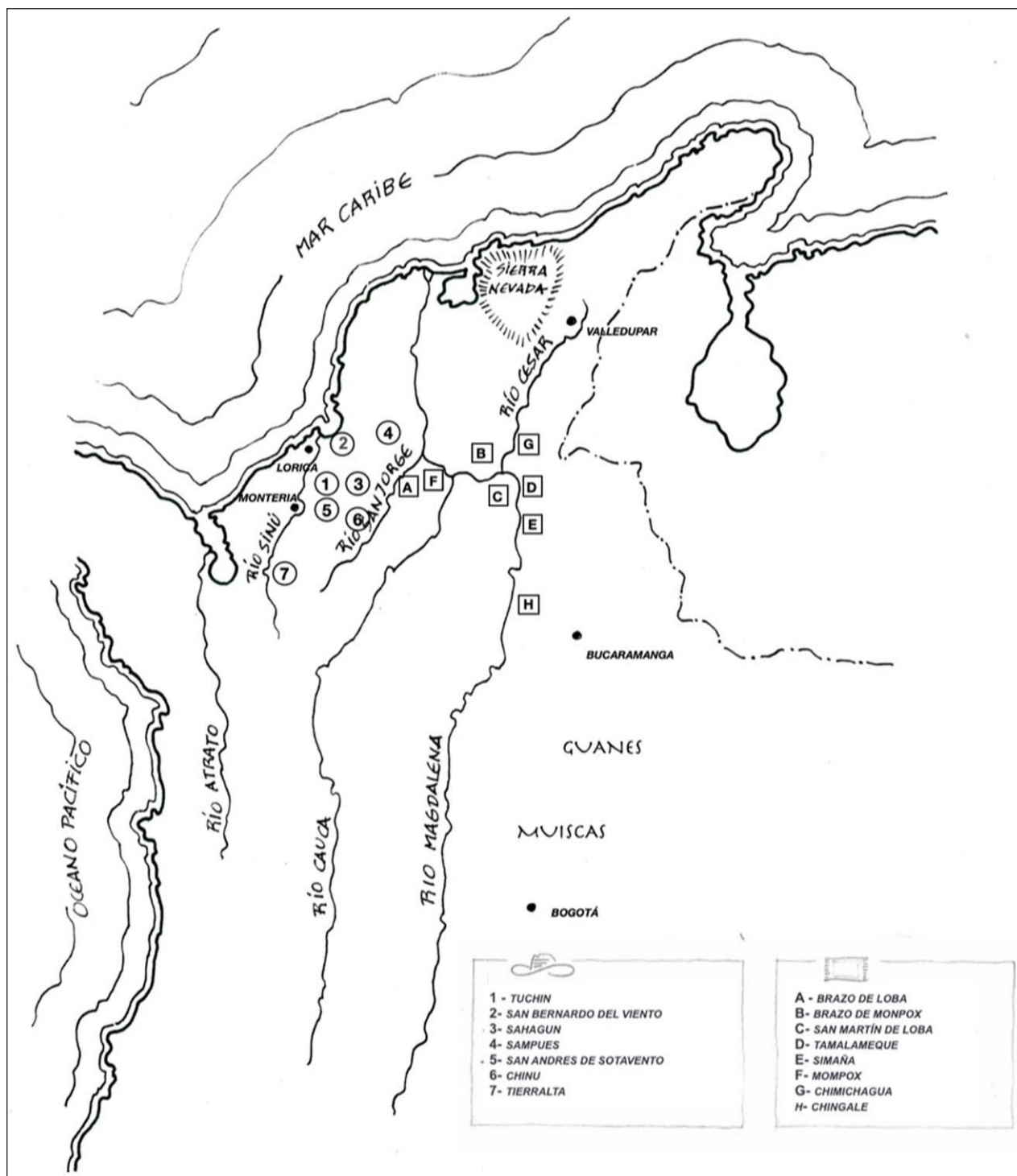


Figura 1. Distribución de los sitios arqueológicos mencionados en el texto y de la producción de esteras de Chingalé y del sombrero vueltaio.

tradicionales del altiplano Cundiboyacense y Santander sino también entre los U'wa, grupo indígena relacionado (SOLANO, 1993, OSBORN, 1995). Hasta hace unos años no hubo forma de saber si estas mochilas forman parte de una tradición precolombina o no, pero ahora se conocen algunos fragmentos arqueológicos provenientes de cuevas en la Mesa de los Santos que conservan todavía parte de la cuerda central, lo cual permite identificarlos, sin lugar

a dudas, como elaborados en esta técnica y no con la técnica de trenzado (figura 2).

Una técnica mucho más usual para la elaboración de mochilas es la de «red sin nudos» o «anillado», utilizada para los ejemplares duraderos y vistosos fabricados por los Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta. Se elaboran tradicionalmente en lana de oveja de dos colores naturales, crema

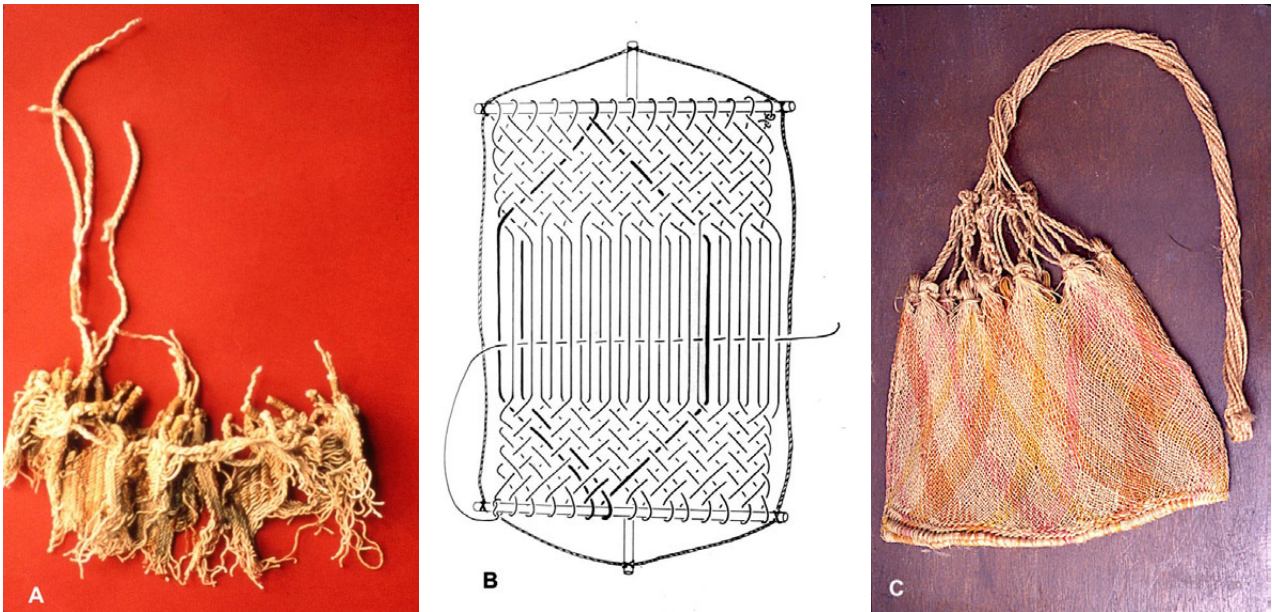


Figura 2. Mochilas elaboradas con la técnica de *sprang*. A. Fragmento de mochila precolombina Guane. B. Diseño de un telar de *sprang*. C. mochila contemporánea.

y marrón muy oscuro, en los cuales se trabajan distintos diseños (figura 3 y 4). Estas mochilas tienen muy buena aceptación tanto en el público colombiano como en los turistas extranjeros y se venden en casi todo el país. La preservación de textiles arqueológicos en la Sierra Nevada de Santa Marta es casi inexistente así que no hay evidencia directa de que estas mochilas pertenezcan a una tradición precolombina. El hecho que se elaboren en la actualidad en lana de oveja podría crear la sospecha de que estas mochilas no constituyen una tradición precolombina. Sin embargo, ellos elaboran también mochilas de fique y algodón. Aunque generalmente los diseños de estos se restringen a simples bandas, emplean colores obtenidos con colorantes vegetales. Los vecinos de los Ica, los Kogi, que comparten con ellos lenguas de la misma familia lingüística (Chibcha) y un amplio bagaje tecnológico, también elaboran mochilas en la técnica de red sin nudos o anillado; sin embargo, al igual que la mayoría de las de fique de los Ica, los diseños se limitan a barras de distintos colores. Es sorprendente encontrar, sin embargo, que no siempre fueron así. Una colección en el American Museum of Natural History hecha a principios del siglo pasado, tiene varias mochilas Kogi con diseños bastante complejos (figura 4). Además, en la magnífica colección de mochilas ika de la colección etnográfica del Världskulturmuseet en Gotemburgo, también de principios del siglo pasado, se encuentran mochilas en algodón y fique con diferentes diseños utilizando fibras teñidas con colorantes naturales (DEVIA y CARDALE DE SCHRIMPF, 2020). En una publicación anterior (CARDALE DE SCHRIMPF y DEVIA 2012:205), se propuso que algunos de los motivos en el diseño de estas mochilas pertenecen al repertorio de diseños comunes a la tradición textilera del noroccidente del país.



Figura 3. Mochila elaborada con la técnica de red sin nudos o anillado: ejemplar etnográfico Kogi, American Museum of Natural History, AMNH.

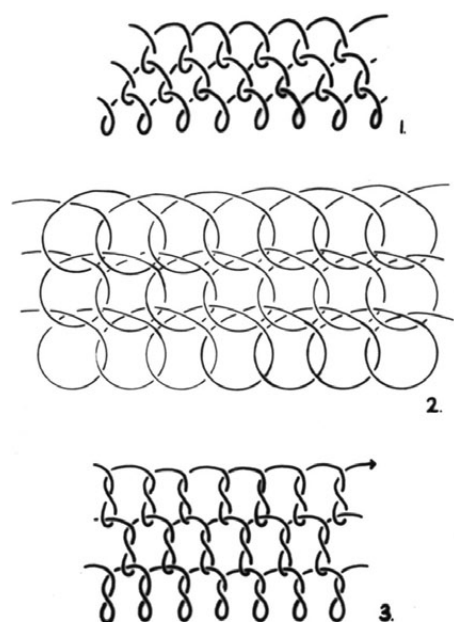


Figura 4. Variaciones de la técnica de elaboración de mochilas.

Los colorantes

El estudio de fibras y colorantes en muestras de textiles provenientes de los grupos Guane, U'wa y Muisca indicó el uso de algodón en un alto porcentaje de los textiles analizados (80%) y la presencia de colorantes provenientes de las especies *Fridericia chica* (Bonpl.) L. G. Lohmann, *Indigofera sp.*, de plantas conocidas como palo brasil y especies fuentes de taninos. Estos colorantes fueron aplicados en las fibras por procesos de tintorería (*Fridericia chica*, *Indigofera sp.* y taninos) y de pintura (*indigofera sp.* y palo brasil). En anteriores estudios se demostró la presencia de *Fridericia chica*³ como pigmento y como colorante en materiales etnográficos y la continuidad de su empleo desde el siglo IX hasta nuestros días (DEVIA, 2007), (figura 5).

Haremos énfasis ahora en el empleo de esta especie en dos casos de gran relevancia en la producción artesanal de los departamentos del Cesar, Córdoba y Magdalena. Uno de ellos es el teñido de la caña flecha (*Gynerium sagittatum* (Aubl.) P. Beauv) para la producción del 'sombrero vueltiao', en la región habitada por los descendientes del pueblo Zenú. El otro es el de la palma estera (*Astracaryum malybo* H. Karst) para la producción de las esteras chingalé en la cuenca del río Magdalena, que incluye en parte el antiguo territorio de este mismo pueblo. Esta sociedad, que ocupaba grandes extensiones de las tierras bajas e inundables de la costa norte de Colombia, construía un complejo sistema de canales artificiales que cubría unas 500.000 hectáreas y formaba el sistema hidráulico más grande de las

Américas. La sociedad es muy conocida, también, por la calidad y variedad de su orfebrería, descrita por los primeros españoles que llegaron a la región y ahora conservada en varios museos del mundo.

Esteras de chingalé en la cuenca del río Magdalena

Un viaje realizado en 1987 al interior de la isla de Mompos nos condujo a San Martín de Loba, un poblado que a la época se debatía entre la explotación de la minería del oro a campo abierto, la ganadería y la explotación agrícola de pequeñas fincas. Siendo denominador común la ocupación de las mujeres en el tejido de esteras con fibras de la palma *Astrocaryum malybo* H. Karst, con el empleo de un telar vertical y de fibras teñidas con bija (*Fridericia chica*) (figura 6), especie cultivada en la región⁴. Se dio la coincidencia de que en este tiempo las autoras del presente artículo desarrollaban una investigación relacionada con el origen de los colorantes presentes en los textiles precolombinos del norte de Colombia. Fue precisamente esta planta, donada generosamente por los artesanos de la isla Mompos, la que serviría años más tarde como el material de referencia que permitió determinar, por primera vez, la presencia de *Fridericia chica* en los textiles precolombinos (DEVIA, 1997).

Respecto a la tradición ancestral de la elaboración de esteras en la región, Fray Pedro Simón observó sobre el pueblo de Fincenú⁵ «.. estando lo demás del suelo por donde andaba cubierto de espartillo o paja menuda que eran las alcatifas⁶ y alfombras de los reyes y gente grave y de sus templos», (SIMÓN [1627]⁷, 1981, T. V, p. 99). De acuerdo a Pilar Moreno de Ángel en su biografía sobre Antonio de la Torre y Miranda, entre 1774 y 1778 todavía estaba latente la herencia cultural Zenú que fue aprovechada para introducir nuevas técnicas en la producción de diferentes artesanías (Moreno de Ángel, P., 1993:38). La presencia de las esteras de chingalé en el mobiliario de las salas Santaferianas a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se encuentra documentado en los trabajos de María del Pilar López (LÓPEZ, 1997) y de Patricia Lara-Betancourt (LARA-BETANCOURT, 2010) ambas investigaciones basadas en los datos de inventario consignados en testamentos de la época.

Palma estera. *Astrocaryum malybo* H. Karst. (Otros nombres: *chingalé*, *bobil*, *malibú*.) *Alúnka* nombre en lengua indígena Damana (MARMOLEJO *et. al*, 2008). Palma de hojas pinnadas, espinosas, blanquecinas por debajo, con pinnas lineares apuntadas, fruto liso, morado, comestible, en racimos erectos (PÉREZ-ARBELÁEZ, 1990:567). Aunque la especie *Astracaryum malybo*, es endémica de la cuenca del río Magdalena, el nombre de las esteras proviene de la sabana de chingalé, en el departamento de Magdalena en donde

4. Moreno de Ángel, P. (1993:38) identificó el colorante como *Bixa orellana*, un error fácil de cometer puesto que ambos colorantes se conocen como bija o bixa.

5. Una de las tres provincias del Gran Zenú.

6. Tapete o alfombra fina, de acuerdo al diccionario de la lengua española.

7. Parte tercera. Primera noticia historiada. Cap. XIX.

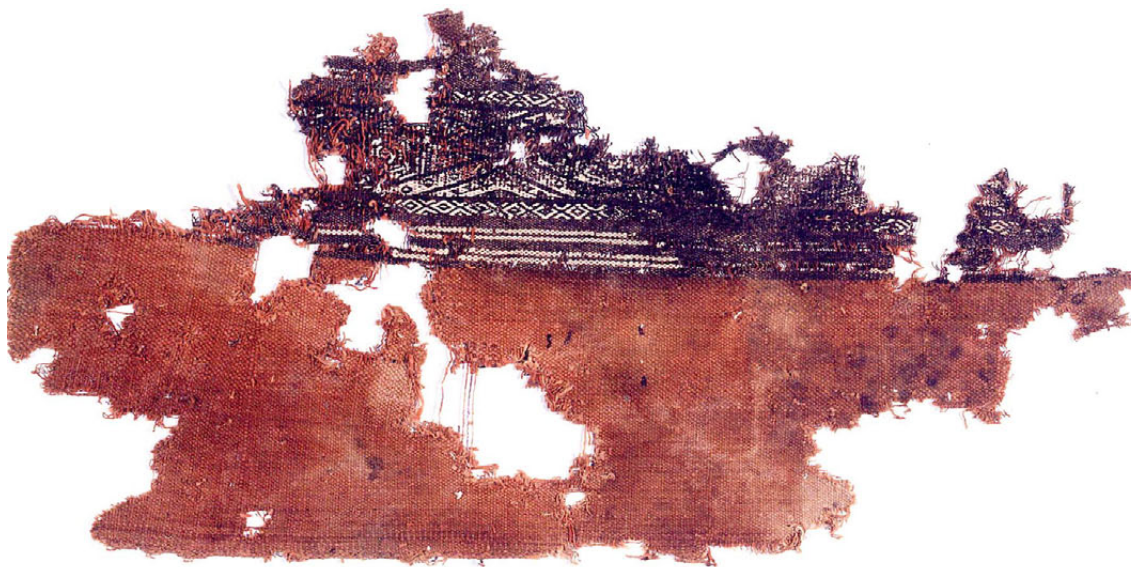


Figura 5. Textil arqueológico Guane. Museo casa de Bolívar MCB G260. Las fibras rojas y rojo oscuro fueron teñidas con bija, *Fridericia chica*.

crecía abundantemente y cuya producción en 1850 constituía la fuente de ingresos de las poblaciones de Tamalameque, San Bernardo y Simañá, en Córdoba (ANCÍZAR, 1853: 429: 430), (ver figura 1). Pero, su distribución y comercialización en las zonas urbanas ya se observaba desde el siglo XVIII cuando su transporte se realizaba junto con una amplia gama de productos, por el río Magdalena (PATIÑO, 1990-1993). A mediados del siglo XX su producción seguía siendo considerada como la base de la economía doméstica del sur del departamento de Magdalena (PÉREZ-ARBELÁEZ, 1990:567). En la actualidad el tejido con palma estera es una actividad económica y cultural importante en varios municipios de los departamentos del Cesar y Magdalena. El centro artesanal más importante en el país está en el municipio de Chimichagua (ANDRADE, 2004).

El proceso de elaboración de las esteras se realiza en tres etapas que comprenden la obtención de las fibras a partir de los cogollos, el teñido y el tejido. El teñido se hace con las hojas secas de la bija (*Fridericia chica*) que se guardan almacenadas hasta el momento de su empleo. Para la extracción del colorante estas hojas previamente trituradas o machadas se colocan en un recipiente abierto con agua y se ponen en contacto con las fibras calentando hasta ebullición. Las fibras adsorben rápidamente el tinte y después de quince minutos en ebullición el teñido es uniforme, obteniéndose un color anaranjado. Si se desea obtener un color oscuro el material teñido se sumerge por un día o más en barro ferruginoso⁸ (DEVIA, 1997).

El tejido se hace en un telar vertical, alternando las fibras teñidas rojas, rojo oscuro y las blancas, de acuerdo al diseño (figura 6).



Figura 6. Tejedora de la isla de Mompox. Obsérvese el color de las fibras en el platón teñidas con *Fridericia chica*.

Tejido con la caña flecha: sombrero *vueltoiao*

El origen del uso y manejo de la caña flecha, *Gynerium sagittatum*, parece remontarse a la sociedad Zenú que inició la ocupación de la extensa región de llanuras aluviales de

8. Puede ser una zona cercana a una fuente de agua, conocida por los tintoreros por su efecto para oscurecer el material teñido, generalmente son gredas ricas en hidróxidos de hierro.



Figura 7. Remates de bastón encontrados en la región Zenú. A) Museo del Oro 1955, fotografía de archivo de piezas no adquiridas con paradero desconocido, pieza encontrada en San Pedro de Urabá, Antioquia, altura 5,5 cm B) Tomado de Falchetti (FALCHETTI 1995: Lámina 85, figura D, altura 5 cm).

los ríos Sinú, San Jorge y Magdalena hace más de 2.000 años (FALCHETTI 1998: 201). Regiones en las que se han hallado piezas de orfebrería que en algunos casos representan sombreros, gorros y tocados (figura 7) (FALCHETTI, 1993).

La elaboración del sombrero *vueltoiao* es una actividad especializada que requiere gran destreza y conocimientos



Figura 8. 'Sombrero *vueltoiao*', llevado por uno de los pobladores de Tuchín, Córdoba.

tradicionales, y cada comunidad tiene maestros en este oficio (figura 8). Pero la producción de artesanías con la caña flecha que involucra otro tipo de objetos (tapetes, pulseras, individuales) implica el trabajo de toda la familia y su producción se rige por los ciclos de siembra y cosecha de maíz y demás cultivos asociados, como yuca y ñame. La actividad artesanal se concentra en los departamentos de Córdoba, Sucre y Antioquia (Urabá) (figura 1). La mayor producción de fibras se realiza en San Andrés de Sotavento, un resguardo indígena cuyos habitantes se consideran descendientes directos de la población Zenú, y donde se encuentra la mayoría de los trenzadores (artesanías de Colombia 1987).

La caña flecha, *Gynerium sagittatum*, familia de las *Poaceae*, es un tipo de pasto leñoso, de apariencia muy similar a la caña de azúcar. Es una gramínea tropical que crece en la ribera de los ríos, en zonas conocidas como bajos. Entre los variados nombres indígenas se encuentran: *berada* (Sicuaní, Vichada); *bunará* (tunebo); *huatabo*, *huatabo-sú* (Sicuaní-vichada); *sittua* (Piapoco); *suiroc* (Puinave); *tidduá* (Curripaco) y *uaeé* (Cubao). La caña flecha es originaria del trópico americano y de amplia distribución desde el suroeste de México hasta el norte de Paraguay y Brasil. Para el empleo artesanal se utilizan las nervaduras de las hojas, existen tres variedades de caña flecha: criolla, martinera y costeña, entre las cuales la criolla es la que proporciona las mejores fibras, se caracteriza por ser suave, flexible y permite un ripleado muy fino (LINALES *et al.*, 2008).

En la elaboración del sombrero se distinguen tres etapas, la preparación de las fibras a partir de las hojas, el teñido de unas fibras, el blanqueado de otras con el extracto acuoso del jugo de la caña agria *Costus spicatus*, el tejido que consiste en la elaboración de una trenza (con diferentes diseños) y la costura.

Teñido. Antes del teñido se hacen fibras delgadas o penca de acuerdo a la calidad de la trenza que se vaya a tejer (ripleado) y se amarran. En el tejido de la trenza del sombrero *vueltoiao* se emplean fibras teñidas de negro y fibras blanqueadas. Para el teñido se utiliza un mordiente que es



Figura 9. Artesana del resguardo de San Andrés de Sotavento, trenzando con fibras blanqueadas, al costado se observan las fibras teñidas con *Fridericia chica*.

el barro negro (al cual previamente han adicionado partes de plantas ricas en taninos) y para el teñido las hojas secas de *Fridericia chica*. Inicialmente se obtiene un color rojo o anaranjado en las fibras, adicionándolas en un recipiente que contiene las hojas de *F. chica* secas en agua y calentado a temperatura de ebullición por un tiempo mínimo

de media hora. Posteriormente estas fibras se sacan y se introducen en el barro para obtener el color oscuro (figura 9).

Tejido. La trenza del sombrero está conformada por un número impar de conjuntos en blanco y negro, llamadas pares o pies. Esta trama es fundamental para identificar y denominar las diferentes trenzas y calidades de sombrero: 7 pares «lica», de «11 acotilla»; de «15 quinciana»; de 19, 21, 23 y 27. De la infinidad de combinaciones con base en figuras geométricas, llamadas pintas, se obtienen diseños frecuentemente asimilados a su semejanza con animales, frutas, flores, partes del cuerpo humano, plantas, sucesos, eventos y elementos cósmicos y terrestres (figura 9). Anteriormente las pintas identificaban a un trenzador, a una familia o a un clan. Pero hoy esto tiende a desaparecer y se crean nuevas pintas con base en la inventiva de los trenzadores (Artesanías de Colombia 1987).

Ana María Falchetti, arqueóloga que ha estudiado la cultura Zenú durante varias décadas, ve similitudes entre los diseños tradicionales del sombrero *vuelitiao* y algunos en la cerámica del estilo modelado-pintado, elaborada por los antiguos Zenúes, (figura 10 A y B) (FALCHETTI 1998: 201,9). En ambos casos los motivos son geométricos y rectilíneos. A primera vista son abstractos pero los de los sombreros se refieren a una amplia gama de animales y plantas representadas, generalmente, por detalles característicos como, por ejemplo, las curvas de la serpiente, el ojo de la gallina o las alas de la mosca. Aunque no hay ninguno que se puede interpretar como un sombrero *vuelitiao*, muchos de los personajes que figuran en los remates de bastón en oro se representan usando diademas, viseras, y sombreros de diferentes tipos (FALCHETTI 1995: láminas 85, A, B, D).

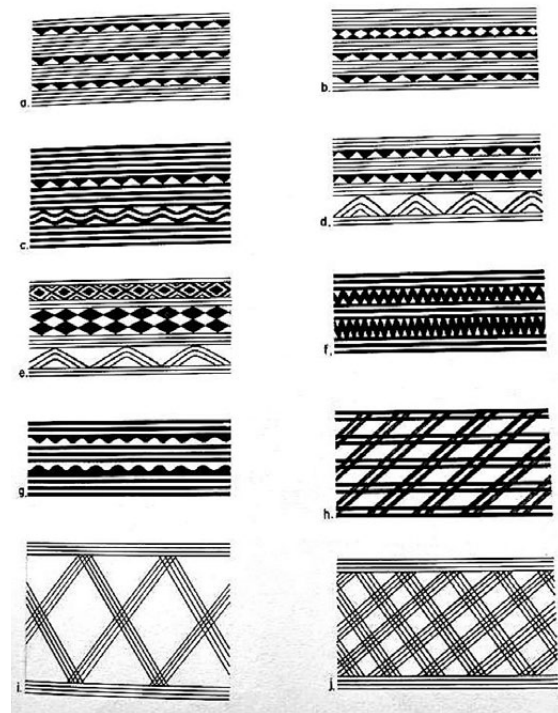
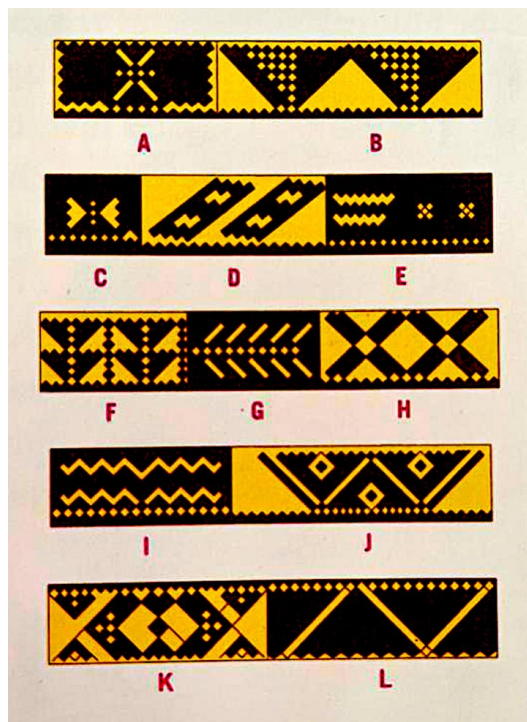


Figura 10. Similitudes entre los diseños tradicionales del sombrero *vuelitiao* (10A) y algunos de la cerámica del estilo modelado-pintado (10B), elaborada por los antiguos Zenúes, (FALCHETTI, 1998, figura 7).

La costura es la etapa final de la elaboración del sombrero, inicialmente se hacía a mano con hilos de maguey, *Agave americana*, y era una actividad de los hombres, en la actualidad se emplean hilos industriales y lo cosen indiscriminadamente mujeres y hombres.

Herencias de la tintorería precolombina

La relación entre los procesos artesanales descritos y los elementos de tintorería que se han rescatado en el estudio de los textiles arqueológicos, permite encontrar como un elemento de continuidad de las técnicas precolombinas de tintorería el uso de los pigmentos rojos de la bija, *Fridericia chica*, en el teñido de fibras de celulosa para la obtención de colores que van desde el anaranjado, pasando por de rojo hasta el oscuro (casi negro). Y como técnica ancestral el empleo de sustancias tánicas como mordientes (DEVIA, 2002a). Las especies vegetales fuentes de taninos son características de la vegetación de la región y pueden ser nativas como el dividive, *Caesalpineia coriaria* (Jacq.) Willd., o introducidas, como la cascara de plátano, *Musa sp.* Se utilizan para el oscurecimiento y firmeza del color en las fibras, en combinación con el barro. En el empleo de la caña flecha para el tejido del sombrero *vuelitiao* el proceso de oscurecimiento de las fibras es fundamental porque estas fibras junto con las blanqueadas son la base del diseño. En las fibras de la palma estera tanto los tonos oscuros como los rojizos se emplean en los diseños tradicionales.

El proceso de teñido puede durar desde 30 min, tiempo en el que la caña flecha adquiere el color anaranjado, hasta dos horas, para que la palma de estera adquiriera un color rojo oscuro. La gama de color obtenida está relacionada con la solubilidad de los compuestos en *Fridericia chica*; aquellos que son más solubles en agua como la arrabidina (colorante rosado-anaranjado) pasan más rápido a la fibra, mientras que el colorante mayoritario, la carajurina (rojo oscuro), que es menos soluble en agua, produce tonos más oscuros que se fijan después de un mayor tiempo de cocción (DEVIA, 2002b). La temperatura y el tiempo de calentamiento pueden afectar la textura de las fibras de la caña flecha (observación hecha por una de las tintoreras del resguardo), por lo cual se prefiere sacarlas entre 15 y 20 min y someterlas al tratamiento con barro para provocar su oscurecimiento.

Observaciones finales

La gran demanda que ha tenido el 'sombrero *vuelitiao*' y otros productos, con las fibras de la caña flecha en el mercado internacional, ha ocasionado una serie de retos en la producción artesanal. Entre otros factores porque la producción artesanal depende de la disponibilidad de las especies utilizadas, como son la caña flecha, *Gynerium sagittatum*, la bija, *Fridericia chica*, y la caña agria, *Costus spicatus* principalmente. En el caso de la caña flecha, se han desarrollado diversos proyectos para mejorar sus condiciones de cultivo; para la bija, que proporciona los colorantes, todavía sigue en proceso la optimización de su

cultivo; y la caña agria, que provee el material indispensable para el blanqueo, está en tránsito del estado silvestre a la domesticación.

Una solución propuesta por algunas empresas artesanales, es la del empleo de colorantes sintéticos, que dan colores más oscuros que el obtenido por el método tradicional, y agentes oxidantes de blanqueo, como peróxido de hidrógeno, que requiere menos tiempo en el proceso. Esto ha creado una competencia desigual frente a los productos de los artesanos tradicionales que manejan productos 100% naturales, genera riesgos de contaminación ambiental y problemas de salud tanto en los artesanos como en los usuarios de los productos obtenidos. Como respuesta a esta problemática, se ha incursionando en la diversificación de los productos de la caña flecha con un mayor empleo de los colorantes naturales. Un ejemplo de esta dinámica se presenta en la asociación de artesanos de la cadena productiva de la caña flecha, perteneciente al resguardo Indígena de San Andrés de Sotavento en el departamento de Córdoba, con el desarrollo del proyecto «producción y distribución de tinturas naturales en la cadena productiva de la caña flecha» en la zona rural de los municipios de Tuchín y de Sumpués, ubicados en los departamentos de Córdoba y Sucre.

La historia de la producción de esteras chingalé con la palma estera, *Astrocaryum malybo*, está poco documentada, por lo cual es necesario incentivar su investigación con el fin de reivindicar los conocimientos ancestrales de los pobladores de una región que ha sido fuertemente golpeada por las transformaciones sociales. La palma estera se encuentra en peligro de extinción porque su hábitat compite con los terrenos dedicados a la ganadería, y una manera de protegerla es por el uso que le dan los artesanos, quienes en el marco de un aprovechamiento sostenible pueden garantizar que sobreviva la especie incorporándola en cultivos agroforestales.

Tanto las mochilas en *sprang* del altiplano cundiboyacense y santandereano, como las producidas por los indígenas de la Sierra Nevada, son en la actualidad de uso común en el país. En el caso de las primeras, se necesita más investigación para profundizar y reivindicar su origen precolombino, esperando a la vez que esto proporcione mejores retribuciones económicas para los artesanos y para los indígenas U'wa que las producen. Los indígenas Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta están interesados en realizar una recopilación sistemática de la información existente en su territorio sobre el uso de las especies tintóreas, como otra manera de preservar su conocimiento, y adaptar los procedimientos de teñido con el fin de obtener mejores beneficios económicos en la producción artesanal de sus mochilas. Como respuesta a este interés, se realizó la investigación «Contribución al conocimiento de las fuentes de colorantes precolombinos a partir del estudio de las especies colorantes de uso tradicional por la comunidad Indígena Ika de Nabusímake, Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia)», con la colaboración del grupo de mujeres Aty

kinchukwa⁹. Durante el desarrollo de este trabajo se optimizaron técnicas de teñido y se profundizó sobre la composición fitoquímica de un grupo de especies nativas no estudiadas hasta el momento (DEVIA *et al.*, 2017).

Bibliografía

- Ancizar, M. 1956. *Peregrinación de Alpha: por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850-1851* Capitulo XXXVII, Editorial Echeverría, Bogotá. 426 p.
- Andrade, V. 2004. Componentes de materias primas y planes de manejo. Guía para el manejo y aprovechamiento de la guadua cultivo de mimbres, palma estera, mopa-mopa o barniz de Pasto. Artesanías de Colombia-programa nacional de cadenas productivas para el sector artesanal. Bogotá
- Artesanías de Colombia 1987. Tejeduría en caña flecha (el sombrero vueltiao). *Revista de la academia de historia de Córdoba* 5:2-6.
- Cardale de Schrimpf, M. y Devia, B. 2012. Textiles precolombinos de los guanes y muiscas. Su color, diseño y iconografía en el contexto de la tradición de textiles etnográficos de la tradición de Colombia. En Victòria Solanilla Demestre (ed.). *Actas, V Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*. Barcelona. 193-210.
- Devia, B., Cardale de Schrimpf, M. y Wouters, J. 2002a. The Red Mantles: Arrabidaea chica in Archaeological Colombian Textiles, en *Strengthening the Bond: Science and Textiles. Preprints*. North American Textile Conservation Conference, Philadelphia, PA, 2002, J. WELHAN (ed.), Philadelphia, 2002, 35-46
- Devia, B., Llabres, G., Wouters, J., Escribano-Bailon, M. T., Pascual, S. de, Angenot, L., Tits, M., (2002). *Journal of Phytochemical Analysis*, 13, New 3-deoxyanthocyanidins from Arrabidaea chica leaves, 114-120.
- Devia, B. 2007. Détermination de l'emploi d'une nouvelle source des colorants rouges à l'époque précolombienne : Arrabidaea chica H.B.K. Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles. *Bulletin*, 31-2004/05, 297-321.
- Devia, B. y Cardale de Schrimpf, M. 2020. Colorantes presentes en mochilas Ika de la colección etnográfica del Världskulturmuseet (Antiguo Museo Etnográfico) en Gotemburgo, Suecia, realizada por Gustav Bolinder. *Jornadas de Textiles PreColombinos VIII* (2019). ed. Bjerregaard, Lena y Peters, Ann (Lincoln, NE: Zea Books, 2020). <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/91/>
- Devia, B., Cardale de Schrimpf, M., Devia, C. y Niño Izquierdo, C. 2016 «Aproximación al conocimiento de los colorantes en la comunidad indígena Ika de la Sierra Nevada de Santa Marta (departamento del Cesar, Colombia)», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/69205>
- Falchetti, A. M. 1993. La tierra del oro y el cobre: parentesco e intercambio entre comunidades orfebres del norte de Colombia y áreas relacionadas. *Boletín*. No. 34-35 . Museo del oro, Bogotá.
- . 1995. El oro del gran Zenú. Metalurgia prehispánica en las llanuras del Caribe colombiano. Banco de la República, Museo del Oro.
- . 1998. Zenú ceramics from the Caribbean lowlands of Colombia. En: Labbé, A.J. *Shamans, Gods and Mythic Beasts. Colombian Gold and Ceramics in Antiquity*. The American Federation of Arts and University of Washington Press. New York and Seattle.
- Moreno de Ángel, P. 1993. Antonio de la Torre y Miranda, viajero y poblador. Planeta. Santafé de Bogotá. 31,38
- Lara-Betancourt, P. 2000. La sala doméstica en Santa Fe de Bogotá. Siglo XIX el decorado: la sala barroca. *Historia Crítica*, 20: 93-108
- Linares, E., Galeano, G., García, N. y Figueroa, Y. 2008. Fibras vegetales empleadas en artesanías de Colombia. Artesanías de Colombia S.A., Instituto de Ciencias naturales- Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. 219-225.
- Marmolejo D., Montes, M. E. y Bernal, R. 2008. Nombres amerindios de las palmas (*Palmae*) de Colombia. *Rev. Peru biol.*, nov. 2008, vol. 15 supl. 1, 151-190.
- Osborn, A. 1995. Las cuatro estaciones. Mitología y estructura social entre los U'wa (Tunebo). Colección Bibliográfica, Banco de la República, Bogotá.
- Patiño, V. 1990-1993. Historia de la cultura material en la América equinoccial, tomo 3: Vías, transportes y comunicaciones, capítulo XVIII, parte 2. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- Pérez, M. del P. 1997. *Anuario Colombiano de historia social y de la cultura*. 24: 13,15,18,31.
- Pérez-Arbeláez, E. 1990. Plantas útiles de Colombia. 3ª redacción muy corregida y aumentada. Editorial Víctor Hugo. Medellín. 832 p.
- Serpa, R. 1987. Proyecto de tejeduría en caña flecha y cestería en el resguardo indígena Sinú de San Andrés de Sotavento (Córdoba-Sucre). Informe técnico. Artesanías de Colombia. Montería.
- Simón, Fray P., [1627] 1981. Noticias Historiales de la Conquista de Tierra Firme en las Indias Occidentales. Tomo V. Vol. 107. Biblioteca Banco Popular. Bogotá.
- Solano, P. 1974. *Artesanía Boyacense*. Artesanías de Colombia. S.A. Editorial Arco, Bogotá.
- Vanegas Durán, C. M. 2010. Autonomía y subordinación. Tensiones entre autoridades indígenas y coloniales en el obraje de comunidad de Duitama (1596-16119). Taller y oficio de la Historia. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

9. Organización de mujeres indígenas de Nabusímake. Entre sus objetivos está colaborar con la comunidad Arhuaca, promoviendo la comunicación e integración entre las familias para conseguir el mejoramiento de la calidad de vida con base en la formación tradicional de jóvenes y niños (Proyecto Casa Ati Kinchukwa – El Pantano. Grupo de mujeres de Nabusímake. 1996).



Objetos americanos en el *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche* del cardenal Flavio I Chigi (1631-1693)

Davide Domenici

Dipartimento di Storia Culture Civiltà
Università di Bologna
davide.domenici@unibo.it

Resumen

El Cardenal Flavio Chigi (1631-1693), sobrino del pontífice Alejandro VII (Fabio Chigi), fue un importante coleccionista de arte en la Roma del siglo xvii. Entre sus colecciones, se encontraba el *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche*, en donde el cardenal recogió antigüedades, especímenes naturalísticos y objetos de procedencia extraeuropea. El contenido del museo fue registrado, a partir de 1692, en varios inventarios que nos proporcionan una precisa imagen de la colección. En el presente capítulo se analiza el inventario de 1692 con el fin de identificar los objetos de posible procedencia americana, para dividirlos en grupos, entender su procedencia e investigar como entraron en las colecciones del cardenal. Más específicamente, se identifican objetos de Brasil, objetos prehispánicos y coloniales mesoamericanos, así como un grupo de objetos «indianos» coloniales, cuya procedencia específica es difícil de averiguar. Los objetos mesoamericanos son aquellos para los cuales se pueden identificar con mayor especificidad las formas en que llegaron a manos de Flavio Chigi: algunos de ellos proceden de un grupo de objetos llevados a Italia la segunda mitad del siglo xvi (c. 1564-1570) por un religioso cuyo viaje fue registrado en la *Descrittione dell'India occidentale*. Otros fueron enviados a Italia a partir de 1664 por Alejandro Favián, un sacerdote criollo de Puebla correspondiente del jesuita Athanasius Kircher, el mismo que actuó como intermediario entre el sacerdote y Flavio Chigi. Al final del texto se ofrece un apéndice con una selección del inventario de 1692 del *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche*, limitada a los objetos de posible procedencia americana.

Palabras clave: Flavio Chigi, Athanasius Kircher, historia de las colecciones, Brasil, Mesoamérica

Abstract

Cardinal Flavio Chigi (1631-1693), nephew of Pope Alexander VII (Fabio Chigi) was an important art collector in 17th century Rome. Among his collections, the *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche* contained classical antiquities, natural specimens, and extra-European objects. The museum content was recorded since 1692 in several inventories which provide us with a quite detailed description of the collection. The present chapter is an analysis of the 1692 inventory aimed at identifying the objects of possible American origin, in order to divide them in groups, to understand their provenience, and to explore the ways in which they entered the cardinal's collection. More specifically, we identify possibly Brazilian objects, Mesoamerican pre-Hispanic and colonial objects, as well as a group of colonial «Indian» ones whose specific provenience is difficult to assess. In the case of the Mesoamerican objects, it has been possible to identify the ways in which they ended up in the collection of Flavio Chigi: some of them were part of a group of objects brought to Italy in the second half of the 16th century (c. 1564-1570) by a religious man whose trip was described in the *Descrittione dell'india occidentale*. Others were shipped to Italy since 1664 by Alejandro Favián, a Creole priest from Puebla (New Spain) who corresponded with the Jesuit Athanasius Kircher. It was Kircher who acted as middleman between Favián and Flavio Chigi. At the end of the chapter, an Appendix contains a selection of the 1692 inventory of the *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche*, limited to those objects of possible American provenience.

Key words: Flavio Chigi, Athanasius Kircher, history of collections, Brazil, Mesoamerica

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1412

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsc>

Flavio Chigi y su Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche

Flavio I Chigi (1631-1693), miembro de una ilustre familia de banqueros de la ciudad de Siena, fue *cardinal nepote* desde 1656, un año después que su tío Fabio Chigi había ascendido al trono papal con el nombre de Alejandro VII.¹ Gracias a su oficio, Flavio fue un importante comitente y coleccionista de arte en la Roma barroca, en donde entretuvo relaciones con destacados artistas e intelectuales como Gian Lorenzo Bernini, Ottavio Falconieri, Athanasius Kircher y Pietro della Valle. Los núcleos más relevantes de sus colecciones fueron las esculturas antiguas reunidas a partir de 1661 en el Palazzo dei Santi Apostoli y las obras antiguas y modernas preservadas en su feudo de Ariccia. Para los fines del presente estudio, sin embargo, la parte más interesante de la colección de Flavio Chigi es aquella que constituía el *Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche* que el cardenal creó originalmente en el Palacio de Formello. El museo, brevemente mencionado en 1664 por Giovan Pietro Bellori en su *Nota delli musei...* (BELLORI, 1664, 17), fue transferido al Casino alle Quattro Fontane de Roma por lo menos desde 1683, cuando Pietro de' Sebastiani escribió que en su sala principal el visitante creía «estar en un pequeño lugar en donde se contiene lo que de agraciado, bello, curioso y admirable contiene todo el Mundo» (DE' SEBASTIANI, 1683, 57). Diez años más tarde, Pietro Rossini lo definió en su *Mercurio errante* como «el famoso Museo, en el cual hay infinitas cosas raras», entre las cuales anotaba armas turcas, ídolos egipcios, bezoares, un diente de gigante y hasta uno de los 30 denarios en que fue vendido Jesucristo (ROSSINI, 1693, 109-111).

Un primer inventario completo del museo fue redactado por el *guardaroba* Francesco Corallo en 1692 (PETRUCCI, 2005, 464-475),² el mismo que en 1705 fue copiado en dos versiones casi idénticas por el notario Francesco Franceschini.³ En 1726 el *guardaroba* Antonio Floridi hizo un control del inventario anterior, anotando tanto los bienes faltantes como los que con el tiempo se habían añadido.⁴ En 1745, el *guardaroba* Vincenzo Carducci anotó qué objetos del museo habían pasado en herencia a Agostino Chigi (1710-1769).⁵ Los tres inventarios (de 1705, de 1726 y de 1745) han sido publicados en 1966 por Giovanni Incisa della Rocchetta (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966), el mismo que con un artículo seminal de 1925 inició el estudio moderno del *Museo delle curiosità* de Flavio Chigi (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1925), más recientemente profundizado por Iefke van Kampen (2007, 2009).⁶

Los inventarios de 1692 y de 1705 registran detalladamente el contenido del museo en el Casino delle Quattro Fontane, dividido en una antecámara (*Sala*) y en el ambiente principal (*Stanza del museo*) así como ya ocurría en el Palacio de Formello. Según los cálculos de van Kampen, en estos espacios se exhibían «curiosidades antiguas» (19,4%), «curiosidades naturales (29,2%) y «curiosidades peregrinas» (51,4%). Estas últimas incluían objetos chinos, japoneses, «indianos» y «turcos», siendo los «turcos» casi un tercio (28%) del total (VAN KAMPEN, 2009, 45-46). Por su composición y por su forma de exhibición, el *Museo delle curiosità* de Flavio Chigi recuerda en cierta medida los contemporáneos museos creados por Cassiano dal Pozzo y Athanasius Kircher en Roma, Ferdinando Cospi en Bolonia, Lodovico Moscardo en Verona, Manfredo Settala en Milán y Ranuccio II Farnese en Parma; por cierto, en la biblioteca Chigi se conservaban los catálogos de la mayoría de estas colecciones, y Flavio Chigi tenía relaciones directas con dal Pozzo, Kircher y Settala (LEFEVRE, 1983; BEDINI, 1986; CACCIOTTI, 2004, 10; DOMENICI, 2022a).

Después de la muerte de Flavio (1693), sus propiedades pasaron a su primo el príncipe Agostino (1634-1705) y después al hijo de éste, Augusto (1662-1744); en 1745 los bienes de Augusto se repartieron entre sus hijos Agostino (1710-1769) y Flavio II *junior* (1711-1771). Fue en ocasión de estas transferencias que se redactaron los inventarios de 1705, de 1726 y de 1745, los mismos que indican que la dispersión de las colecciones Chigi empezó después de 1726. En un trabajo anterior hemos señalado que ya en 1744 algunos objetos del *Museo delle curiosità* fueron regalados por Augusto al papa Benedicto XIV, quien los envió al Instituto delle Scienze di Bologna. Su llegada fue registrada por el bibliotecario Alessandro Branchetta en un documento de 1745 donde se pueden reconocer varios de los objetos mencionados en los inventarios del museo (DOMENICI, 2016, 83-86).⁷ La correspondencia de Benedicto XIV nos ofrece detalles interesantes sobre el estado de la colección. En una carta fechada el 28 de octubre 1744 y enviada al Marqués Magnani en Bolonia, Benedicto XIV escribió sobre unas «cosas raras naturales reunidas hacia treinta años por la clara memoria del cardenal Flavio Chigi y que todavía están en aquel armario en donde él las puso. El príncipe Don Augusto nos las regala» (DOMENICI, 2016, 85, n. 14). El 14 de abril de 1745 añadió que se estaba reordenando «lo que ha quedado del museo que nos ha regalado el Príncipe Chigi, que consiste en vasos y piedras muy preciosas.

1. Sobre Flavio Chigi y su familia véanse STUMPO, 1980, 2005; HASKELL, 2019 [1980], 218-219; CACCIOTTI, 2004, 1-5.

2. BAV, *Archivio Chigi* n. 700.

3. ASR, *Notai dell'A.C.* 3248 – Francesco Franceschini, fol. 469v y ss.; BAV, *Archivio Chigi*.

4. BAV, *Archivio Chigi*, Roma, Giardino alle IV Fontane 1726, 15 gennaio; fasc. 2415.

5. BAV, *Archivio Chigi*, Roma, Giardino alle IV Fontane, 12 febbraio 1745, fasc. 2416.

6. Existen otros inventarios en donde se registran objetos de las colecciones de Flavio Chigi, hoy en el Archivio di Stato di Roma, fondo *Notai dell'A.C.*, fechados en 1770 (Palazzo de Formello) y 1793 (Palazzo al Corso). Partes de ellos, así como del inventario de 1705, fueron publicados en el volumen IV de *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia* (Documenti inediti, 1880, III-IV, 399-408, 408-413, 413-417), pero limitándose a las obras clásicas (o que se percibieron como tales).

7. Archivio di Stato di Bologna, Assunteria d'Istituto, *Diversorum*, B. 13, n. 5.

Hicimos limpiar todo, porque debían ser ya setenta años que nadie había pensado hacerlo» [...] (DOMENICI 2016, 85, n. 15). Entre 1745 y 1756 muchas antigüedades de la colección de Flavio Chigi se cedieron también a Benedicto XIV, quien las repartió entre el Museo Cristiano del Vaticano, el Museo Capitolino y el Instituto delle Scienze di Bologna (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966, 144-145). Otras antigüedades se vendieron en Inglaterra y Alemania, y a lo largo del siglo XVIII las colecciones Chigi fueron definitivamente dispersadas (CACCIOTTI, 2002, 18; VAN KAMPEN, 2009, 50-51).

Los objetos americanos en el *Museo delle curiosità*

A continuación, se describen los principales núcleos de objetos americanos reconocibles en los inventarios de 1692 y de 1705 del *Museo delle curiosità* (sin considerar los especímenes naturalísticos), con el objetivo de avanzar hipótesis sobre su afiliación cultural y sobre cómo pudieron entrar en la colección de Flavio Chigi. Los números entre corchetes se refieren a las entradas del apéndice al presente texto, en donde reportamos todos los objetos posiblemente procedentes de las Américas presentes en los inventarios.

Objetos de Brasil(¿?)

La primera entrada registra la presencia en la antecámara de «Cuatro camas a la indiana, es decir dos de algodón, con sus cordones y moños; y dos de hierba de coco, con sus cordones y moños similares» [1]; estas mismas hamacas habían sido descritas por Pietro' de Sebastiani como «camas a la turca» (DE' SEBASTIANI, 1683, 57) y, de manera más adecuada, por Pietro Rossini como «camas Indianas, es decir redes, que se amarran de un árbol al otro» (ROSSINI, 1693, 110). Sabemos que cuando menos una de las hamacas fue comprada en 1664, en Francia, en donde Flavio adquirió «un lecho a la indiana, un diente de elefante largo 7 palmos [...] y un cocodrilo largo 10 palmos, de piel rellena de paja».⁸ Una procedencia brasileña de algunas de las hamacas de la colección Chigi es sugerida por una entrada en el inventario de 1707 de la *Galleria delle cose rare* de los Farnese de Parma: «una cama pensil brasileña tejida de barbas de raíces torcidas de varios colores con sus cordones similares, y esta está hecha de red» (DOMENICI, 2019, 83).⁹ La semejanza con la entrada del inventario Chigi es, incluso a nivel lexical, notable y sugiere la posibilidad de que algunas de las hamacas de las dos colecciones pudieran haber

tenido un mismo origen. Sin embargo, vale la pena mencionar que la presencia de hamacas en colecciones históricas italianas remonta cuando menos a 1587, cuando en el inventario de la *Guardaroba* de Ferdinando I de' Medici se registró «Una cama de cuerda de las Indias a manera de red» identificada con la hamaca con fajas de color natural y café-rojizo hoy en el Museo di Antropologia e Etnologia dell'Università di Firenze (CIRUZZI, 1983, 159). Dos hamacas tupí, una de Brasil y una de Paraguay, se encontraban en la colección milanés de Manfredo Settala y fueron ilustradas, amarradas a árboles, en uno de los códices hoy en la Biblioteca Estense de Modena (AIMI, 1983, 173). La de Brasil, a rayas de colores natural y café, y que Settala recibió del príncipe de Val di Taro Federico Landi (AIMI, 1983, 170-171), presenta tres cordones y un moño, recordando así las descripciones en los inventarios Chigi y Farnese.

De Brasil pudieran proceder otros objetos de la colección Chigi como el «chal indiano, largo una caña, de hilos de hierba de varios colores» [34], «dos cerbatanas de madera» [60], «una pieza de tela indiana de 10 palmos, tejido de hierbas de color rojo y amarillo» [526] y «Una pieza de estola indiana de 7 palmos tejida de raíces de hierbas» [527]. Otra vez, hay una notable semejanza con las cinco «estolas de India» registradas en el inventario de 1644 del Palazzo Farnese, entre las cuales «dos estolas de India chiquitas, a rayas rojas, amarillas y blancas».¹⁰ Varios animales y objetos de Brasil (hoy reconocidos como posibles obras de los grupos Botocudo, Kiriri y Tapuya; FRANÇOZO Y CASCON, 2021) aparecen en la descripción del museo del jesuita Athanasius Kircher (DE SEPI, 1678, 3, 27-28, 32, 34-35; BONANNI, 1709, 225-226, 234-236). Dado que Kircher tuvo estrechas relaciones con Flavio Chigi (véase abajo), es posible que los objetos brasileños de las dos colecciones tuvieran un origen común.

Si la descripción de un «bastón de madera indiano, con un ídolo monstruoso en la cumbre» [637] es demasiado vaga para intentar cualquier atribución, quizás algo más se puede decir de los «Nueve piezas de trajes de plumas de papagayo, hechos a la indiana» [5]. Pietro Rossini las describió en su *Mercurio errante* como «trajes hechos de plumas de Papagayos, con los cuales se cubren las mujeres las partes vergonzosas en las Indias orientales, quedando el resto del cuerpo desnudo» (ROSSINI 1693, 110). Si la atribución a las Indias orientales parece errónea, el texto aclara que se trataba de taparrabos, excluyendo que se tratara de mosaicos de plumas mesoamericanos. Su interpretación como

8. Mss. Chig. E.II.38, c. 22r, cit. en CACCIOTTI, 2004, 8, n. 84.

9. *Inventario di quanto si trova nella Galleria di S.A.S. sì de' quadri, come delle medaglie, et altro a cura del Signor Stefano Lolli*, 1708 (Archivio di Stato di Parma, *Casa e Corte Farnesiana*, s. VIII, busta 53, fsc.lo 5, fol. 164r: «Un letto pensile brasiliano tessuto di barba di radiche d'erbe attorcigliate di varij colori con suoi cordoni simili, e questo è fatto a rete». La misma, idéntica entrada, se repite en el *Borro dell'inventario fatto de' mobili, degli oggetti preziosi, della Libreria, della Quadreria, del Medagliere dell'Armeria, e di quanto contenevasi nel Ducal Palazzo di Parma*, 1731 (Archivio di Stato di Napoli, *Archivio Farnesiano*, busta 1853/I, volume V, fol. 305v).

10. *Inventario delli Argenti, Mobili et altro che sono in Roma in Palazzo Farnese mandato dal sig.r Bartolomeo Faini. Guardarobba a di P° Giugno 1649* [1644?] (Archivio di Stato di Napoli, *Archivio Farnesiano*, busta 1853/II, fascicolo IX, publicado en JESTAZ 1994: 25-211, entradas: 628-630: «Due store d'India piccole, rigate rosse, gialle e bianche», «Un'altra bianca, lavorata a treccetta», «Un'altra più grande con il reverso peloso», «Una stora d'India da fare la candafiendola».

objetos de posible origen brasileño, quizás tupinambá, es hipotética, pero sabemos que vestimentas de plumas tupinambá entraron en las colecciones Medici de Florencia por lo menos desde 1618 (CIRUZZI, 1983, 155) y en la de Settala alrededor de los mismos años (AIMI, 1983, 170-171; GNACCOLINI, 2018).

Sin que sea posible precisar más el origen de este grupo de objetos de la colección Chigi, observamos que la llegada a Italia de objetos brasileños desde la segunda mitad del siglo xvi se dio principalmente como consecuencia del establecimiento de la Compañía de Jesús en Brasil a partir de 1549 (FINDLEN, 2003; FRANÇOZO, 2016; FRANÇOZO y CASCON, 2021).

Objetos prehispánicos mesoamericanos

Los inventarios registran varios objetos que pueden identificarse como objetos mesoamericanos de época prehispánica. El «ídolo indiano de alabastro» [195] podría ser una de las esculturas posclásicas producidas con el alabastro que abunda en la región Tecali, Puebla (México). En el «idolillo indiano de piedra de toque perforado en la espalda» [190] y en el «idolillo de jade» [367(1705)] se pueden entrever figurillas mesoamericanas como los penates mixtecos (a menudo perforados en el lado posterior) que se encontraban en diferentes colecciones históricas italianas como las de los Medici (HEIKAMP, 1972, 26, pl. 58-59) y, más tarde, la de Stefano Borgia (DOMENICI, en prensa b).

De gran interés son una «Piedra de India, en parte ve-teada» [367], una «Gran lanceta de piedra indiana» [495] y una «Navaja [rasoio] de piedra indiana, larga un palmo, con mango que termina en una mano» [506]. El empleo del término *rasoio*, comúnmente aplicado a las navajas prismáticas de obsidiana en los textos italianos de la primera edad moderna (DOMENICI, 2022b), indica que «piedra de India» debe ser interpretado como un nombre asignado al vidrio volcánico. La mención del mango en forma de mano es significativa, ya que recuerda los cuchillos mesoamericanos con mangos de madera en forma de puño o de mano con dedos extendidos.¹¹ En todos estos casos, sin embargo, la navaja es un bifaz de pedernal: si en el caso del objeto de la colección Chigi se trataba de una navaja prismática emangada, se trataría del tercer caso conocido en colecciones italianas: una navaja prismática con mango de jade se encontraba en la colección boloñesa de Ulisse Aldrovandi a finales del siglo xvi, mientras que otra con mango cubierto de piel de serpiente fue registrada en la Gran Galleria de los Medici de Florencia en la segunda mitad del siglo xvii (DOMENICI, 2022b).

La «Cabeza de ídolo de madera enlucida en la cara, de mosaico» [701] puede probablemente identificarse con una escultura mesoamericana con mosaico de turquesas y conchas, de procedencia nahua o mixteca, del tipo tan frecuente en las colecciones históricas italianas (DOMENICI, 2020).

De gran relevancia es el «hueso de pierna de rey indiano transformado por su enemigo en una castañeta para tocar por su desprecio» [612], lo cual corresponde al fémur humano/instrumento musical (en náhuatl *omichicahuaztli*) con restos de mosaico hoy en el Museo delle Civiltà di Roma. En un ya citado trabajo anterior se ha reconstruido la biografía cultural de este objeto, pudiendo averiguar que fue hallado en la ciudad mixteca de Tututepec/Yucu Dzaa hacia la mitad del siglo xvi (DOMENICI, 2016). Gracias a unas notas manuscritas de Ulisse Aldrovandi en las que se trata del cráneo del mismo individuo, sabemos que estos restos humanos pertenecían al rey de Tlaxiaco/Ndisi Nuú, sacrificado por su enemigo el rey de Tututepec/Yucu Dzaa en ocasión de una guerra ocurrida entre las dos ciudades en 1350 d.C. (DOMENICI, en prensa a).

La presencia en el museo de Flavio Chigi del «hueso de pierna de rey indiano» es un dato clave, ya que revela la conexión entre la colección Chigi y el grupo de objetos que, como registrado en la *Descrizione dell'India occidentale*, fueron llevados a Italia, hacia 1564, por un anónimo religioso que he identificado tentativamente con el dominico Juan de Córdova (DOMENICI, 2017). Gracias a los manuscritos de Aldrovandi, sabemos que algunos de estos objetos entraron en la colección romana de Tommaso de' Cavalieri: no solamente el cráneo, sino que también objetos que recuerdan de cerca los preservados en el *Museo delle curiosità*, como por ejemplo una «navaja de piedra para sacrificar cadáveres a los ídolos», una «vasija de alabastro en figura de ídolo», una «copa de calabaza de India», una «máscara antigua cubierta de varias piedras» y tres ídolos de jade. Dado que en la colección de Tommaso de' Cavalieri no se registró el *omichicahuaztli* y que en los inventarios Chigi no aparece el cráneo, al parecer no hubo una transferencia directa entre las dos colecciones. Más probablemente, ambas incorporaron materiales procedentes del evento de 1564, aunque el tránsito de algunos objetos de una colección a otra no se puede descartar del todo. En términos más generales, vale la pena remarcar que tanto navajas de obsidiana como «ídolos» de alabastro fueron objetos característicos y distintivos de la esfera de circulación dominica centrada en la península italiana, a través de la cual transitaban objetos nahuas y mixtecos de las regiones de Puebla y Oaxaca (DOMENICI, 2022b, en prensa c).¹² Es evidente que de esta misma esfera de circulación derivaron algunos objetos de la colección de Flavio Chigi.

11. Un ejemplo de mango en forma de puño se encuentra en la colección del Princeton Art Museum: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/32027>. Para un ejemplo de mango en forma de mano con dedos extendidos, véase HOLLAND y WEITLANER, 1960, 394, fig. 2b.

12. La *Descrizione dell'India occidentale* registra tres ídolos de *pietra calcedonia* (DOMENICI, 2017, 508), mientras que entre los objetos llevados en 1531-33 por Domingo de Betanzos se describe un monte de alabastro con cruz de calcedonia (DOMENICI y LAURENCICH, 2014, 171-172).

Objetos «indianos»

Muchos de los objetos mencionados en los inventarios se califican como «indianos» o «de la India», términos dotados de una amplia gama semántica que abarca objetos americanos, asiáticos, africanos o incluso producciones europeas de estilo «a la indiana» (KEATING y Markey, 2011). Sin embargo, las características de algunos objetos sugieren un origen americano. Es el caso por ejemplo de los cocos chocolateros guarnecidos de plata [664, .n.], lámina de oro [s.n.] u otros materiales [498], producidos principalmente en Nueva España y Nueva Granada y cuya circulación global se dio paralelamente a la difusión del consumo de bebidas de cacao. Cabe señalar —como observado por Incisa della Rocchetta (1966, 143)— que una copa de coco con guarnición en plata está representada en el retrato de Nicolò Simonelli (*guardaroba* de Flavio Chigi entre 1658 y 1667), que estuvo expuesto en el museo cuando se encontraba en el palacio de Formello.

Otros objetos americanos coloniales que gozaron de una circulación global en el siglo XVII fueron los famosos búcaros de India, tanto sencillos [181] como guarnecidos de plata [663]. Producidas en Tonalá (Guadalajara, México), Natá (Panamá) y Santiago de Chile, estas cerámicas rojas o negras originaron una verdadera «bucaromanía» en España e Italia en el siglo XVII, como atestiguan pinturas, obras literarias y especímenes todavía existentes en colecciones de los dos países (DOMENICI, 2019).

122

Un «cofrecito indiano de piedra tecal» [298], una «copa de alabastro indiano» [338], una «copa de alabastro de India» [579] y una «guantera rota de alabastro de India» [581] resultan de sumo interés. En primer lugar, porque la mención de la «piedra tecal», del náhuatl *tecali*, indica sin duda una procedencia novohispana. En segundo lugar, porque —gracias a la correspondencia de Athanasius Kircher preservada en la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma (OSORIO ROMERO, 1993)— estas piezas se pueden asociar a las actividades del sacerdote criollo novohispano Alejandro Favián, residente en Puebla, quien desde 1663 mantuvo un intenso intercambio de objetos con el jesuita. Fue probablemente en una carta perdida de principios de 1664 que Kircher pidió a Favián objetos para Flavio Chigi, ya que en su respuesta del 23 de agosto de 1664 Favián prometió adornar con «las cosas más singulares que por acá hallare» tanto el museo de Kircher como el «Gazophilacio del señor cardenal eminentísimo Chisi» (OSORIO ROMERO, 1993, 47).¹³ En otra carta perdida de marzo de 1665 Kircher debió pedir otros objetos y un retrato de plumas de Alejandro VII Chigi ya que, entre finales de 1665 y principios de 1666, Favián agradeció haber sido presentado al cardenal Chigi, al cual enviaba algunos objetos en espera de poder añadir lo que había mandado buscar en «reinos extraños fuera de Puebla, donde se hallan aquellos animales, aves, yerbas, flores y plantas» (OSORIO ROMERO, 1993, 56). En la misma carta Favián confirmó haber ya pedido

en Michoacán el retrato de plumas de Alejandro VII Chigi, para el cual acusaba recibo de la imagen que se iba a utilizar como modelo. Acerca de este retrato, Favián preguntó a Kircher sobre la oportunidad de hacerse retratar arrodillado frente al Pontífice: en este caso, iba a necesitar un retrato del papa de pie o sentado, lo cual sugiere que la primera imagen que había recibido se limitaba a la parte superior del cuerpo. En espera de tener el retrato, Favián envió para el papa Chigi cuatro imágenes de plumas de los doctores de la iglesia, una de San Pedro que había pertenecido a un arzobispo de México y una cruz japonesa de madreperla guarnecida, «cosa muy bella y peregrina». Prometió además enviar otros mosaicos de plumas para el mismo Kircher, para Flavio Chigi, para el general jesuita Giovanni Paolo Oliva y para el Rector del Colegio Romano (OSORIO ROMERO, 1993, 57-58). En una memoria sin fecha (que presumiblemente acompañaba la carta del 12 de marzo de 1666) Favián registró los objetos que iba a enviar a algunas de estas personalidades. Para Alejandro Chigi enviaba una cruz de China y «una tasa con su salbilla o plato de una piedra peregrina, que llaman acá tecale, toda guarnecida de oro y con sus asas de filigrana de plata, para que su Santidad beba; el modo de labrar esta piedra los indios es raro, pues con ser durísima, no es a golpe de martillo ni hierro, sino con una cremilla y refregando una piedra con otra, le hacen todas cuantas labores y firmas quieren» (OSORIO ROMERO, 1993, 83-84). Para Flavio Chigi enviaba en cambio «algunos animales y semillas», una «Lámina de plumas de la Concepción de Nuestra Señora la Virgen María», un «cofrecito de piedra de tecale hecho, guarnecido con su cerradura y llave, pavonado de negro y oro», tres tazas chinas, «un vargo con su plato de la piedra tecale, que por haber faltado el tiempo no va guarnecida de plata y oro, como la de su Santidad, prometiendo en la siguiente embarcación enviar la otra de la misma suerte» y «una pila de la misma piedra de tecale, toda de una pieza y guarnecida de la misma manera que el cofre, de negro y oro con un listón para colgarle que es para ponerla con agua bendita» (OSORIO ROMERO, 1993, 84-86).

Las cajas de Favián llegaron a Génova el 20 de noviembre de 1666 y en enero de 1667 fueron enviadas a Kircher (OSORIO ROMERO, 1993, 108-110). Antes de recibir los materiales, Kircher escribió a Flavio Chigi una carta fechada el 13 de diciembre de 1666, hoy en la Biblioteca Apostólica Vaticana, en que le avisaba de la llegada de los objetos a Génova y anunciaba que en tres meses iba a recibir los demás «animales terrestres, marinos, aves y minerales» (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966, 151-152). Flavio Chigi debió cambiar los dones, ya que el 4 de noviembre de 1667 Favián acusó recibo de una caja de reliquias que le había enviado el cardenal (OSORIO ROMERO, 1993, 141).

Es evidente que los envíos de Favián explican la presencia en la colección de Flavio Chigi de objetos coloniales de manufactura cuando menos parcialmente indígena: el

13. Según el *Diccionario de la RAE*, el gazofilacio era el lugar donde se recogían las limosnas, rentas y riquezas del templo de Jerusalén.

ejemplo más claro es el «cofrete de piedra de tecale», que con toda probabilidad corresponde al «Cofrete indiano, de piedra tecale» [298], y «un vargo con su plato de la piedra tecale» lo cual, sobre todo por su explícita asociación con el análogo ejemplar enviado a Alejandro VII, entendemos pueda ser una taza que podría reconocerse en la «Tazza d'alabastro indiano» [338]. Dado que no conocemos exactamente el contenido de las cajas enviadas por Favián en agosto de 1666, es bien posible que otros de los objetos «indianos» de la colección de Flavio, así como algunos de los especímenes naturalísticos, tuvieran el mismo origen. Cabe también la posibilidad de que algunos objetos hayan pasado de la colección del papa Fabio Chigi a la de su sobrino Flavio.

Hablando de la colección de Alejandro VII Chigi, es preciso mencionar que su retrato de plumas comisionado por Favián ha sido recientemente reconocido en un mosaico de plumas y hoja de oro sobre laja de cobre perteneciente a la colección privada de la Jaime Eguiguren Art & Antiques. Inicialmente identificada como un retrato de Inocencio X Pamphilj (ANÓNIMO, s.f.), la obra –que ha permanecido en préstamo temporal en 2021-22 en el Museo delle Culture (MUDEC) de Milán– ha sido reconocida como el retrato de Alejandro VII Chigi por Luca Tosi (2021), quien ha observado que su (indirecta) fuente visual es una pintura del artista italiano Pietro Paolo Vagli, hoy preservada en el Palazzo Chigi de Ariccia (PETRUCCI, 2008, 753, fig. 12). El retrato representa al papa sentado, así que Kircher debió enviar a Favián una segunda imagen, tal como este había pedido; dado que en el mosaico de plumas nadie aparece arrodillado cerca del pontífice, Favián debió desistir del propósito de verse representado en la obra.

La correspondencia con Favián explica también la presencia de algunos objetos y animales americanos en el museo de Athanasius Kircher, entre ellos los «Vasa ex lapide tectala» y las «Cucurbitae Mexicanae» lacadas (DE SEPI, 1678, 33-34; OSORIO ROMERO, 1993, xxii). Además, ya que se tiene evidencia de objetos que pasaron de la colección Chigi a la de Kircher (p. ej., un salero afro-portugués), es también posible que haya pasado lo mismo con algunos de estos objetos americanos.

Para terminar, cabe mencionar aquellos objetos «indianos» de los cuales es difícil proponer una procedencia específica. Pertenecen a esta categoría cajitas, vasijas y muebles decorados con «barniz» [299, 319, 515, 709], término que pudiera referirse tanto a técnicas americanas (*maque* mexicano, *mopa mopa*/barniz de Pasto ecuatoriana, etc.) como a lacas orientales. Varios son los objetos «indianos» de madera, como son una jaula [3], una cajita [340], cucharas [36] y cañas, bastones y juncos [88, 132, 133, 706], y frutos como cocos, «nueces de India» y calabazas [183, 472, 518, 545, 590, 735, 802]. Objetos de este tipo, que atestiguan la transformación de los patrones de consumo en la primera edad moderna, abundaban en las mansiones nobles de la época,

como atestiguan por ejemplo el inventario de 1644 del Palazzo Farnese (Roma) y los de la *Galleria delle cose rare* de Ranuccio II Farnese (1630-1694) (DOMENICI, 2022a, 82-83), en los que de alguna manera se difumina cualquier límite preciso entre la «colección de cosas raras» y el adorno de la casa. Es fácil imaginar que objetos de esta clase hayan llegado a manos de Flavio Chigi a través de las redes comerciales globales impulsadas por la expansión de las potencias ibéricas.

Apéndice

En el presente apéndice se presenta una selección del inventario de 1692 (Petrucci, 2005, 464-475) del *Museo delle curiosità* di Flavio Chigi, limitada a las entradas relativas a objetos «indianos» y a los que sugieren una procedencia americana. El texto es casi idéntico al del inventario de 1705 (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966), con diferencias menores de grafía y puntuación; allí donde hay diferencias más relevantes, se señalan entre corchetes. Los números progresivos replican los que se emplearon en ambas publicaciones modernas (entre los números 339-367 y 526-552 hay una discrepancia en la numeración de los dos inventarios; aquí seguimos la de PETRUCCI 2005).

SALA

- [1] Quattro letti all'indiana, cioè due di bambagie, con suoi cordoni e fiocchi; e due d'erba di cocco, con suoi cordoni e fiocchi simili.
- [3] Una gabia di legno nero all'indiana, con un lampanarino d'avorio sotto a detta gabia.
- [5] Nove pezzi di abiti di penne di pappagallo, fatti all'indiana.

STANZA DEL MUSEO

Angolo A

- [34] Zendale indiano, lungo una canna, di fili d'erba di varij colori.
- [36] Due cucchiari di legno, grandi, indiani.
- [60] Due ciarabottane di legno.

Facciata B

- [88] Una verga d'arbora indiano, guarnita d'argento.
- [132] Canna d'India.
- [133] Due giunchi d'India.

Angolo C

- [137] [dentro de un pequeño cofre conteniendo pinturas sobre papel, manuscritos, libros y plumas para escribir, todos de procedencia china] Fogli di carta indiana bianchi n. 10.

Nel vano della fenestra seguente,
che guarda le 4 Fontane

- [181] Due vasi di buccaro.¹⁴

14. Ver también [663]. En el inventario de 1745 se registran «Tre buccari, con filograna d'argento» y «Quattro altri buccari, lisci» (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966, 191).

Facciata D

- [183] Due vasi di balsamo occidentali di noce d'India.
 [190] Idoletto indiano di pietra di paragone bucato nella schiena.
 [195] Altro idolo indiano di alabastro.
 [298] Cofanetto indiano di pietra tecal.
 [299] Studioletto di vernice indiana, con vari spartimenti e con due vasetti di stagno [1705: legno].

Facciata E

- [319] Scatola tonda indiana, con coperchi e con sei piatti dentro di legno, con vernice.
 [338] Tazza d'alabastro indiano, si dice esser duplicata detta tazza.
 [340] Scatolino indiano con tre bottoni d'ambra, con vari animaletti dentro.
 [367] Pietra d'India, parte venata.
 [367] Idoletto, di pietra isciada.¹⁵

Vano della finestra seguente, che guarda verso le Terme
 [472] Due noci d'India.

Facciata G

- [495] Lancettone di pietra Indiana.
 [498] Un cocco grande d'India, con manico di Grandiglia.
 [506] Rasoio di pietra indiana, lungo un palmo, con manico che termina in una mano.¹⁶
 [515] Pennarolo indiano inverniciato.

Vano della seguente finestra

- [518] Due cocchi d'India.
 [526] Un pezzo di drappo indiano di palmi 10, tessuto d'erbe di color rosso e giallo.
 [527] Un pezzo di stora indiana di palmi sette tessuta di radiche d'erbe.
 [536] Capo co'l suo becco d'una pica del Messico.
 [545] Noce d'India.

Facciata I, incontro la Facciata E

- [579] Due scarabei cornuti, dentro una tazza di alabastro d'India.
 [580] Scheletro di sorce¹⁷ d'India.
 [581] Tre scheletri di camaleonti dentro una guantiera rotta d'alabastro d'India.
 [590] Due cocchi pieni di balsamo occidentale.
 [612] Osso di gamba d'un re indiano convertito dal suo nemico in gnaccara da sonare per suo dispreggio.
 [637] Bastone di legno indiano, con un idolo mostruoso in cima.
 [663] Due vasetti di buccaro guarniti di filigrana d'argento, con manichi fatti a foggia d'acquasanta.

- [664] Quattro altri vasetti di cocco, guarniti, con piedi e cuperchi di filigrana d'argento.¹⁸

Facciata K

- [701] Testa di idolo di legno intonacata nella faccia, di mosaico.
 [706] Giunco d'India, ritorto lungo 12 palmi [1705: 15 palmi].
 [709] Targa indiana dipinta di vernice rossa, con rosette dorate.
 [724] Una pietra di Belzuarro occidentale guarnita d'argento di due libbre in circa.

Facciata L

- [735] Due noci d'India.
 [802] Una cocuzzetta indiana, con scorza vermica [1705: vermicolata].
 [s.n.] Vi è di più - Due noci d'India, con suoi piedestalli di legno dorato.¹⁹
 [s.n.] Vi è di più - Quattro vasetti di coccho, grandi e piccoli, con suoi piedestalli d'argento traforato, et uno con i suoi manichetti d'argento.
 [s.n.] La volta di detto museo è parte guarnita di vari vasi d'India [...].

Bibliografía

- AIMI, Antonio (1983). «Il Museo Settala: i reperti americani di interesse etnografico», *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, CXIII, 167-186.
- AUTOR ANÓNIMO (s.f.). *Anonymous artist from New Spain. Second half of the 17th century. Portrait of Pope Innocent X, based on Velázquez*, Jaime Eguiguren Arts & Antiques, Londres https://jaimeeguiguren.com/usr/library/documents/main/cert_emplumado.pdf
- (1880). *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione*, vol. IV. Roma: Bencini.
- BEDINI, Silvio (1986). «Citadels of learning. The Museo Kircheriano and the other seventeenth century italian science collections», in *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico. Atti del Seminario tenuto a Roma nel 1985*, Marsilio, Roma, 249-267.
- BELLORI, Giovan Pietro (1664). *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Roma: Biagio Deversin y Felice Cesaretti.
- BONANNI, Filippo (1709). *Musaeum Kircherianum...*, Roma: Giorgio Placho.

15. Esta entrada aparece solamente en el inventario de 1705.

16. En el inventario de 1770 aparece un «coltello antico di pietra, con manico di legno» que quizás pudiera ser el mismo objeto (*Documenti inediti*, 1880, 411).

17. La copia en la BAV dice *strice*, lo cual sugiere que se trate de una *istrice*, o puercoespín.

18. En el inventario de 1745 se registran «Numero tre noci d'India, con guarnizione d'argento» (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966, 191).

19. La entrada, así como la que sigue, pertenece al control del inventario hecho por Antonio Floridi en 1726 (INCISA DELLA ROCCHETTA, 1966, 188), en donde se registran objetos supuestamente entrados en el museo después de 1706.

- CACCIOTTI, Beatrice (2004). *La collezione di antichità del Cardinale Flavio Chigi*. Roma: Aracne.
- CIRUZZI, Sara (1983). «Gli antichi oggetti americani nelle collezioni del Museo Nazionale di Antropologia ed Etnologia di Firenze», *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, CXIII, 151-165.
- DE SEPI, Giorgio (1678). *Romani Collegii Societas Jesu Musaeum Celeberrimum*, Ámsterdam: Johannes Janssonius van Waesbergen.
- DE' SEBASTIANI, Pietro (1683). *Viaggio curioso de' palazzi e ville più notabili di Roma*, Roma: Moneta.
- DOMENICI, Davide (2016). «The wandering «Leg of an Indian King». The cultural biography of a friction idiophone now in the Pigorini Museum in Rome, Italy», *Journal de la Société des Américanistes*, (102), 79-104.
- (2017). «The Description dell'India occidentale, a Sixteenth-Century Source on the Italian Reception of Mesoamerican Material Culture», *Ethnohistory*, (64), 497-527.
- (2019). «Tasting Clay, Testing Clay. Medicinal Earths, Bucarophagy and Experiential Knowledge in Lorenzo Legati's Museo Cospiano (1677)», *Cromohs. Cyber review of modern historiography*, (22), 1-16.
- (2020). «Mesoamerican Mosaics in Early European collections. Style, Provenance and Provenience», *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 59, 8-65.
- (2022a). «I mondi extraeuropei nelle collezioni Farnese», in Simone VERDE (coord.), *I Farnese. Architettura, arte e potere*, Milán: Electa, 86-91.
- (2022b). «Handling sacrifice. Reception and perception of Mesoamerican knives in early modern Italy», *Quaderni Storici*, (169), a. LVII, n. 1, 55-83.
- (en prensa a). «Mixtec Social Memory in Late Renaissance Rome. Ulisse Aldrovandi, Tommaso de' Cavalieri and the 'Skull of an Indian King'».
- (en prensa b). «The Grand History of a Small Collection. American Objects from the Farnese and Borgia collections at the Museo Nazionale di Capodimonte (Naples, Italy)», in SOLANILLA Victòria (ed.), *Functions of European Museums with American Collections*, Cracovia, «Contributions to New World Archeology».
- (en prensa c). «The Transatlantic Journeys of pre-Hispanic Mesoamerican Things: Sixteenth-Century Italian Circulation Spheres and Their Implications in Terms of Style, Typology and Provenience», in Sanja SAVKIĆ ŠEBEK y Rex KOONTZ (eds.), *The Challenge of Mobile Images and Objects in Mesoamerica*, Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.
- FINDLEN, Paula (2003). «Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum», in Mordechai FEINGOLD (ed.), *Jesuit Science and the Republic of Letters*, Cambridge-Londres: MIT Press.
- FRANÇOZO, Mariana (2016). «Beyond the Kunstkammer: Brazilian Featherwork and the Northern European Court Festivals», in Anne GERRITSEN y Giorgio RIELLO (eds.), *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, Londres: Routledge, 105-127.
- FRANÇOZO, Mariana y Leandro M. CASCON, (2021). «Searching for Athanasius Kircher's Brazilian collection», manuscrito inédito, presentado en el taller en línea *Missionary objects and collecting*, organizado por Sabina Brevaglieri (Zentralinstitut für Katholische Theologie, Humboldt Universität zu Berlin), el 22 de abril de 2021.
- GNACCOLINI, Laura Paola (2018). «Mantello cerimoniale tupinambá, fine del XVI – inizio del XVII secolo», en Carlo BERTELLI y Giorgio BONSAITI (coords.), *Restituzioni 2018. Tesori d'arte restaurati*, Milán: Marsilio, 529-537.
- HASKELL, Francis (2019 [1980]). *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*. Turín: Einaudi.
- HEIKAMP, Detlef (1972). *Mexico and the Medici*, Florencia: Edam.
- INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni (1925). «Il museo di curiosità del cardinale F.C. seniore», *Roma*, III, fasc. 12, 539-544.
- (1966). «Il Museo di curiosità del card. Flavio I Chigi», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, LXXXIX, XX della terza serie, 141-192.
- JESTAZ, Bertrand (1994). *Le Palais Farnèse, III.3, L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Roma: École française de Rome.
- KEATING, Jessica y Lia MARKEY (2011). «'Indian' objects in Medici and Austrian-Habsburg inventories: A case-study of the sixteenth-century term», *Journal of the History of Collections*, 23(2), 283-300.
- LEFEVRE, Renato (1983). «La «libreria» secentesca del cardinal Flavio Chigi», *Strenna dei Romanisti*, (44), 263-275.
- OSORIO ROMERO, Ignacio (1993). *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PETRUCCI, Francesco (2005). «Appendice documentaria III. Gli inventari del 1692 del Giardino alle Quattro Fontane e della villa Versaglia», en Clara BENOCCHI (ed.), *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento all'Ottocento*, Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 464-495.
- (2008). *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento. Repertorio*, vol. III, Roma: Andreina & Valneo Budai.
- ROSSINI, Pietro (1693). *Il Mercurio errante. Delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne; cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, & altre rarità della medesima*, Roma: Giovanni Molo.
- STUMPO, Enrico (1980). «Chigi, Flavio», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24. [https://www.treccani.it/enciclopedia/flavio-chigi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/flavio-chigi_(Dizionario-Biografico))
- (2005). «Prima e dopo il pontificato di Alessandro VII: I Chigi, una famiglia senese tra Roma e Firenze», en Clara BENOCCHI (ed.), *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento all'Ottocento*, Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena, 39-56.
- TOSI, Luca (2021). «Ritratto di papa Alessandro VII Chigi», en *Milano globale. Il mondo visto da qui*, MUDEC-Museo delle Culture. *Catalogo delle opere e guida al percorso*, Milán: 24 Ore cultura srl, 96-97.
- VAN KAMPEN, Iefke (2007). «Il museo del cardinale Flavio Chigi, a Formello», *Nuova Museologia*, (16), 13-14.
- (2009). «Il 'Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche' del Cardinale Flavio Chigi», en Iefke
- VAN KAMPEN (ed.), *I Chigi a Formello. Il feudo, la storia e l'arte*, Formello: Litograf 2000, 44-54



***Texohtli*, el azul maya en la cultura náhuatl prehispánica: Su identificación y simbolismo a partir de la *Historia universal* de Sahagún**

Élodie Dupey García

Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Resumen

Este capítulo estudia el pigmento conocido como azul maya a partir de las fuentes históricas sobre la cultura náhuatl prehispánica, específicamente la *Historia universal de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún. La obra sahumantina posibilita la identificación del nombre del azul maya en náhuatl, al mismo tiempo que contribuye a reconstruir su simbolismo en Mesoamérica, en particular, entre los nahuas. Asimismo, el capítulo explica por qué los datos contenidos en la *Historia* de Sahagún sugieren que el pigmento no era producido en el Valle de México, sino que llegaba ya manufacturado a manos de los artistas nahuas.

Palabras claves

Mesoamérica, Valle de México, Yucatán, azteca, nahua, náhuatl, pigmento, tinte, azul, azul maya, Bernardino de Sahagún, *Historia universal de las cosas de Nueva España*, *Códice Florentino*, *Códice Borgia*, Francisco Hernández, códices mesoamericanos, Templo Mayor de Tenochtitlan, Tlaloc, Chalchihuitlicue, agua

Abstract

This chapter addresses the pigment known as Maya blue from historical sources on pre-Hispanic Nahua culture, specifically Bernardino de Sahagún's *Historia universal de las cosas de Nueva España*. Sahagún's work makes it possible to identify the Nahuatl name for Maya blue, while helping to reconstruct its symbolism in Mesoamerica, in particular, among the Nahua. The chapter also explains why the data contained in Sahagún's *Historia* suggest that the pigment was not produced in the Valley of Mexico, but that it came already manufactured to the hands of Nahua artists.

Keywords

Mesoamerica, Valley of Mexico, Yucatan, Aztec, Nahua, Nahuatl, pigment, dye, blue, Maya blue, Bernardino de Sahagún, *Historia universal de las cosas de Nueva España*, *Florentine Codex*, *Codex Borgia*, Francisco Hernández, Mesoamerican codices, Templo Mayor de Tenochtitlan, Tlaloc, Chalchihuitlicue, water

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1413

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsvd>

Introducción

Hace casi dos décadas, mientras realizaba mis estudios de doctorado en la École Pratique des Hautes Études de París, fui invitada por Victòria Solanilla Demestre a presentar mi primera ponencia en un encuentro académico, en el marco de las III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos.¹ Tengo un grato recuerdo de ese momento, por la generosidad de Victòria y la confianza que me demostró al introducirme en su red profesional conformada por expertos del arte prehispánico. Esta contribución a las Jornadas se convirtió posteriormente en mi primer capítulo publicado en una obra colectiva, también coordinada por Victòria, bajo el título “Ulli, tlilpopotzalli, apetzli. Un acercamiento a las pinturas negras aztecas” (Dupey García 2006). Hoy, para testimoniar mi agradecimiento a Victòria por su estímulo a mi investigación de entonces y para crear un eco con esta primera publicación, deseo contribuir al presente homenaje con un ensayo sobre otra fuente de color mesoamericana: el azul maya.

Azul maya es el término que nombra una clase de pigmentos híbridos que asocian añil y arcillas.² Se han escrito miles de páginas sobre esta materia incomparable por su resistencia y estabilidad, así como por sus celebradas características cromáticas que, a partir del periodo Clásico (200-900 d.C.), iluminó con su matiz turquesa toda clase de obras de arte a lo largo y ancho de Mesoamérica (Reyes Valerio 1993). Por ello, es válido preguntarse qué es posible agregar al conocimiento de este pigmento a través de un enfoque que no sea científico, sino histórico. Lo que motiva mi contribución a la amplia bibliografía sobre el azul maya es una constatación un tanto desconcertante que ha contribuido al aura de misterio que envuelve a esta materia colorante desde décadas³: sus diferentes variantes están presentes por doquier en las obras de arte creadas por los nahuas del Postclásico Tardío (1200-1521 d.C.) —desde los códices tradicionalmente adscritos a esta cultura hasta los programas artísticos del Templo Mayor de Tenochtitlan (e.g. Grazia et al. 2020; López Luján et al. 2005)—, no obstante, el pigmento brilla al parecer por su ausencia en las fuentes del siglo XVI que tratan sobre esta sociedad.

Este capítulo demuestra que, en realidad, es posible identificar menciones del azul maya en la documentación histórica, en particular en la *Historia universal de las cosas de*

Nueva España del franciscano Bernardino de Sahagún. En este texto, que describe las prácticas artísticas y religiosas de los antiguos nahuas, se devela cómo se nombraba el pigmento en su lengua y qué uso se le daba en los rituales. Empero, el carácter discreto de estas referencias históricas enfatiza el contraste entre la predominancia del azul maya en el arte náhuatl y su poca visibilidad en las fuentes de la época novohispana enfocadas en los artistas y sus materiales; discrepancia sobre la que se reflexionará en la conclusión. Antes de ello, se mostrará la importancia de la *Historia universal* de Sahagún para conocer las materias colorantes usadas por los nahuas del Postclásico, en especial, sus tintes y pigmentos azules.

La *Historia universal* de Sahagún y las materias colorantes azules

Son relativamente escasos los datos históricos sobre pigmentos y tintes prehispánicos, ya que la cuestión de los colores y su materialidad no era una preocupación central de los autores del siglo XVI que produjeron los primeros escritos sobre las sociedades de Mesoamérica. No obstante, se detecta en algunos documentos de la época, empezando por los testimonios de los conquistadores, un interés por las materias colorantes, dada la riqueza económica que su tráfico era susceptible de representar para la Corona española (Dupey García 2017). Así, en la segunda de sus cartas a Carlos V, Cortés (1993, 236) menciona que en el mercado de Tlatelolco: “Venden colores para pintores cuantas se pueden hallar en España y de tan excelentes matices cuanto pueden ser”. Por otra parte, manuscritos pictográficos como el *Códice Mendoza* —creado a petición del virrey del mismo nombre y que reproduce listas de tributos precolombinos— indican que las materias colorantes, sobre todo la grana cochinilla, formaban parte de los bienes que las provincias tributarias pagaban a la ciudad de Tenochtitlan (*Codex Mendoza* 1992, f. 40r, 42v, 43r, 44r, 45r).

De otro alcance es la información sobre tintes y pigmentos contenida en la *Historia universal de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún (1953-82; 1979; 2000; Dupey García 2015a),⁴ así como en las obras resultantes de las investigaciones sobre plantas, animales y minerales de la Nueva España llevadas a cabo por el naturalista Francisco

1. Agradezco a Davide Domenici y Jaime Aldaraca Ferrao por sus cuidadosas lecturas de este trabajo.

2. La categoría abarca los pigmentos híbridos que eran obtenidos intercalando los cromóforos del añil en la estructura molecular tubular de arcillas fibrosas (Domenici 2021, 277, n. 6), en general la palygorskita, aunque en ciertos casos se privilegiaba la sepiolita o se utilizaban las dos arcillas (Grazia et al. 2020).

3. Desde su descubrimiento, en 1931, con el análisis de pinturas procedentes del Templo de los Guerreros en Chichén Itzá y hasta su identificación y reproducción en 1966 por Van Olphen, el azul maya desconcertó a los científicos porque presenta la estabilidad y la resistencia de una materia inorgánica —lo que se entendió cuando se descubrió su base arcillosa—, pero también las calidades ópticas de las materias colorantes orgánicas. Sobre la historia de la investigación en torno al pigmento, véanse, por ejemplo, Arnold et al. 2012; Grazia et al. 2020.

4. La obra es más conocida como *Historia general de las cosas de Nueva España*, pero fuertes indicios sugieren que el título original contenía la palabra “universal” en vez de “general”.

Hernández (1959).⁵ Estas obras fueron creadas desde fines de la década de 1550 y hasta la de 1570 mediante una colaboración con indígenas, por lo que contienen los nombres en náhuatl de varias materias naturales utilizadas por los nativos para preparar sus colores. En este sentido, la *Historia* de Sahagún merece una atención especial debido al papel fundamental desempeñado por los nahuas en la creación de sus versiones más completas, fechadas para 1564-65 la primera y 1575-77 la última, que se conoce como *Códice Florentino* (Bustamante García 1990).⁶ En efecto, no sólo Sahagún se entrevistó con informantes nahuas, sino que sus colaboradores trilingües⁷ y escribas fueron los actores de la recolección y de la conformación de la palabra indígena. Concretamente, realizaron la transcripción de los discursos de los informantes y luego la organización de los datos para ajustarlos al modelo de la enciclopedia, arquetipo de los *corpus* de conocimiento en la Europa medieval y de principios del Renacimiento (Garibay, 1953-54, 2: 70-71; Robertson 1966; Ríos Castaño 2014). En el *Códice Florentino*, la *Historia* tomó la forma de 12 libros cuyo texto original está en náhuatl, acompañado de una paráfrasis en español con comentarios preparada por el franciscano y de una vasta colección de imágenes creada por artistas nahuas. De esta manera, se conformó una suma legítimamente considerada por los especialistas como el documento histórico más importante sobre la sociedad náhuatl prehispánica, dada la cantidad y calidad de sus contenidos.

Por su dimensión “universal”, la *Historia* de Sahagún pretendía tratar todos los temas, de ahí que su libro XI, dedicado a las cosas terrenales, incluyera un capítulo sobre “la diversidad de los colores” (Sahagún 1979, vol. 3, lib. XI: f. 216r-222v; Dupey García 2015a). No cabe duda de que los datos que contiene le fueron proporcionados al franciscano por artistas, pues Sahagún seleccionaba a sus informantes por su competencia en los campos abordados. El capítulo reúne descripciones e imágenes de las materias primas utilizadas por los nahuas para pintar y teñir, las cuales hacen referencia a su origen natural, sus características físicas, su procedencia geográfica, así como a los procesos de su transformación en pigmentos y tintes. Como para el resto de la obra, se ha propuesto que esta sección sobre colores sigue los modelos clásicos de las enciclopedias medievales, en particular los escritos de Plinio el Viejo

(Magaloni Kerpel 2014, 19-25). Sin embargo, he mostrado que también refleja la organización de las materias colorantes a partir del uso que les daban los nahuas. Por ejemplo, los dos primeros párrafos del capítulo se enfocan en los pigmentos utilizados para iluminar los códices, que eran diferentes de los empleados para la escultura y la pintura mural (Dupey García 2018). Además del capítulo sobre colores, varias partes del *Florentino* incluyen discursos sobre las materias colorantes y su utilización en los procesos de creación artística y en los rituales, lo que nos brinda información crucial sobre los usos del color en el mundo náhuatl prehispánico.

Ahora bien, ¿qué nos dice específicamente la *Historia* de Sahagún sobre las materias que permitían colorear en azul? En el capítulo sobre colores, se mencionan tres de ellas por sus nombres indígenas: *tlacehuilli*, *mātlālli* y *texohtli*. La primera apelación corresponde al añil obtenido de la planta *Indigofera suffruticosa* —conocida como *xiuhquilitl* en náhuatl—, una materia de color azul oscuro tirando a violeta (Sahagún 2000, 1131; Dupey García 2015a, 227, 236-37).⁸ Éste era el colorante que los mesoamericanos utilizaban para preparar el pigmento azul maya, pero, curiosamente, este hecho no se menciona en nuestras fuentes, pues las obras de Sahagún y de Hernández sólo refieren —de manera más detallada en el caso de la segunda— el proceso de extracción del añil (Dupey García 2015a, 236-37; Hernández 1959, 3: 112-13; Falcón 2014, 54-59). Agregan que el *tlacehuilli* se usaba para pintar códices, lo que ha sido confirmado por el uso de índigo puro en el manuscrito conocido como *Códice Vaticano B* y en documentos coloniales (Domenici et al. 2019).

Aparte del añil, la *Historia* de Sahagún cita otras dos materias empleadas para crear tintes y pigmentos azules: el *mātlālli* y el *texohtli*. Ambas parecerían relacionadas, pues algunos pasajes de las fuentes indican que se obtenían de la flor *mātlālxōchitl*, que ha sido identificada como *Commelina coelestis* (Torres Montes 2001; Roquero 2006, 42). Respecto de esta flor, Hernández (1959, 3: 34-35) solamente menciona su uso colonial para teñir lanas de “color verdemar o azul”, mientras que la obra de Sahagún revela que servía también para fabricar pigmentos. Así, en el capítulo sobre colores, la descripción del *mātlālli* aparece en el primer párrafo dedicado a los pigmentos para

5. Si bien la obra de Hernández no está en el corazón de este ensayo, vale la pena recordar que, a principios de la década de 1570, el rey de España le encargó a su médico que dirigiera una expedición a la Nueva España para investigar la fauna y la flora de ese territorio. La expedición duró tres años y Hernández reunió numerosas colecciones de especímenes botánicos, además de realizar trabajo de campo enfocado a conocer las prácticas médicas indígenas. La totalidad de su colosal obra nunca llegó a publicarse y los manuscritos originales enviados al rey fueron destruidos en el incendio de El Escorial de 1671. Hoy tenemos conocimiento de ellos principalmente a través de la síntesis realizada en el siglo XVII por otro médico, Nardo Antonio Recchi, y gracias a la publicación de los materiales preparatorios de Hernández conservados en un convento jesuita de Madrid.

6. El manuscrito debe su nombre a que se conserva actualmente como ms. 218-220, Col. Palatina, en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia.

7. Se conocen como “trilingües” porque eran eruditos que hablaban y escribían el náhuatl, el latín y el castellano; Sahagún los llamaba los gramáticos.

8. Hernández menciona que otro nombre del añil era *mohuihtli*, un término que designaba también los tintes obtenidos del muicle (*Justicia spicigera*). Sobre la proximidad entre añil y muicle, véase Falcón 2014, 59.



Figura 1. Un pintor ilumina una hoja de papel con un pincel que carga de color en una jícara de la cual asoma una *mātlālxōchitl* o *Commelina coelestis*, para hacer referencia a su uso como pigmento en los códices nahuas. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Med. palat. 220, f. 217v (detalle). Su concesión del MiC. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

pintar códices (Dupey García 2015a, 226, 233) y, como lo ha subrayado Tatiana Falcón (2014, 39), es acompañada de una ilustración que muestra un pintor cargando un pincel en una jícara de la cual asoma una *mātlālxōchitl* (Sahagún 1979, 3, lib. 11: f. 369v) (Figura 1). En línea con estos datos, el reciente análisis científico del *Códice Borbónico*, procedente del Valle de México, ha revelado que un extracto de flores de *Commelina* fue usado para crear el pigmento azul grisáceo aplicado en este documento (Michelin y Pottier 2021).⁹

En cuanto al tercer material azul mencionado en el capítulo sobre colores de la *Historia universal*, el *texohtli*, Sahagún (2000, 1132) afirma, en su texto en español incluido en el *Florentino*, que: “Hácese de las mismas flores que se hace el *matlalli*”. Esto parece dudoso, sin embargo, pues no se vislumbra una proximidad morfológica entre *mātlālli* y *texohtli* que incite a conectar estas palabras. No sorprende, en cambio, la posible confusión que experimentó Sahagún ante el *texohtli*, pues coincide con la poca precisión que caracteriza las referencias a esta materia en las fuentes históricas. Esto invita a un análisis detenido del caso, el cual me conducirá a proponer que *texohtli* fue el nombre náhuatl de la categoría de pigmentos híbridos que se obtenían fijando colorantes azules sobre arcillas, en especial el azul maya.

El azul maya en el capítulo sobre colores de la *Historia universal*

En el texto en náhuatl de la *Historia* de Sahagún, se dice lo siguiente del *texohtli*:

[...] acan quizqui in itoca: in texotli xoxoctic, xoxohuic, xoxoxohuic, xoxouhqui; achi, ixcamiltic, ixcamiliuhqui tetzahuac.

[...] su nombre no viene de ninguna parte. El *texohtli* es azul-verde, azul-verde, muy azul-verde, azul-verde. Su superficie es un poco café, castaño. Es denso (Sahagún 1979, 3, lib. XI: f. 219r; Dupey 2015a, 227, 237).

Es interesante observar que los informantes del franciscano insisten aquí sobre el color turquesa intenso y la textura densa de este material,¹⁰ dos características definitorias del azul maya, al mismo tiempo que no proporcionan ningún dato preciso acerca de su origen. Nótese, en particular, que no se refiere un vínculo con las flores de *Commelina coelestis*, como lo menciona Sahagún. Por su parte, Hernández (1959, 3: 407) —a diferencia del franciscano— identifica el *texohtli* con un mineral, presentándolo como “una especie de tierra”.

Para reconciliar estos puntos de vista resulta útil comparar el *texohtli* con otro material colorante, no azul, sino amarillo: el *tecozahuatl*. En efecto, mientras no se detecta ninguna

9. Asimismo, en los códices mixtecos *Bodley* y *Selden* se han encontrado pigmentos híbridos productos de la asociación de arcillas con los cromóforos de la *Commelina* (Domenici et al. 2018b, 162-63).

10. Aquí, la intensidad del color se expresa mediante la acumulación de términos cromáticos y con la reduplicación de la sílaba inicial en *xohxoxōhuic* (Dupey García, en prensa).

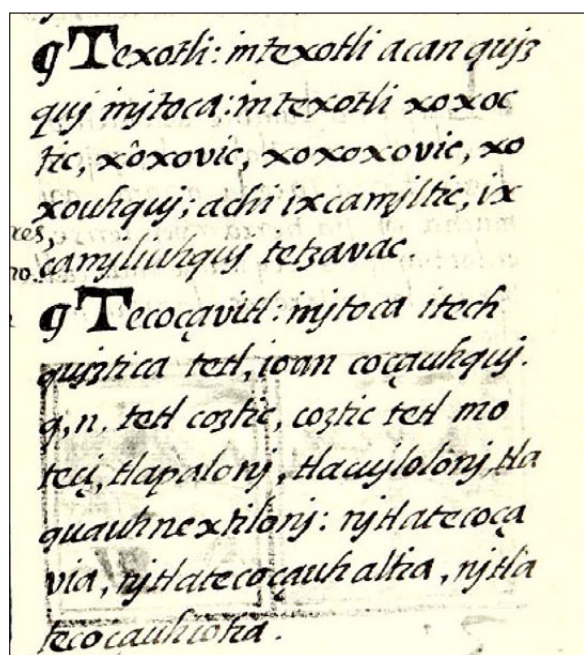


Figura 2. Descripción de los materiales *texohtli* y *tecozahuatl* en la *Historia universal* de Sahagún, donde se mencionan juntos en el segundo párrafo del capítulo sobre colores. Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Med. palat. 220, f. 219r (detalle). Su concessione del MiC. E' vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

conexión entre *texohtli* y *mātlālli*, claramente hay una proximidad morfológica entre *texohtli* y *tecozahuatl*, pues ambas palabras se construyen a partir de la palabra “piedra” (*tetl*), a la que se unen los lexemas de color que significan respectivamente “azul” y “amarillo” en náhuatl (Dupey García, en prensa). Por ello, *texohtli* y *tecozahuatl* se pueden traducir por “piedra azul” y “piedra amarilla”, respectivamente. Además, la comparación entre estos materiales se justifica porque, en la *Historia* de Sahagún, se mencionan uno después de otro en el segundo párrafo del capítulo sobre colores (Sahagún 1979, 3, lib. XI: f. 371r) (Figura 2).

Ahora bien, llama la atención que los informantes de Sahagún describan y representen al *tecozahuatl* como “una piedra amarilla, el color amarillo bajo forma de piedra” (*tetl coztic, coztic tetl*) que servía para teñir y pintar (Dupey García 2015a, 226, 237), mientras que Hernández (1959, 3: 410) precisa que se trata de “cierta especie de ocre o tierra amarilla [...], con que los pintores dan dicho color”, pero también de un cosmético que “favorece el cutis agrietado”. Este último dato es de especial relevancia porque podría sugerir que una arcilla entraba en la composición

del amaterial, pues las virtudes hidratantes de estas tierras son ampliamente reconocidas. Paralelamente, el franciscano Andrés de Olmos (2004) —otro reconocido experto de la lengua náhuatl en el siglo XVI— traduce *tecozahuatl* por “yerva [sic] amarilla”. La doble naturaleza mineral y vegetal del *tecozahuatl* que emana de estos testimonios apunta a que éste pudo ser el nombre que los nahuas atribuían a los pigmentos híbridos obtenidos a partir de colorantes amarillos y arcillas (Dupey García 2015b; 2017), como los que se han detectado en los códices *Borgia*, *Cospi* y *Fejérváry-Mayer* (Miliani et al. 2012, 675-78; Domenici et al. 2018a, 2019).

A partir de lo anterior, he planteado que se llamaban *texohtli* los alter ego azules del *tecozahuatl*, eso es los pigmentos híbridos obtenidos a partir de colorantes azules y arcillas (Dupey García 2010, 1: 83-84; 2015b; 2017), en particular el azul maya, que era creado asociando palygorskita y/o sepiolita con añil.¹¹ Refuerza esta propuesta que el *texohtli* se mencione en el segundo apartado del capítulo sobre colores del *Florentino*, el cual reúne sustancias empleadas para teñir, pero también materias orgánicas que estaban involucradas en el arte de los manuscritos y se usaban en estado puro, como el añil (*tlacehuilli*), o bajo forma de lacas, como la grana cochinilla (Dupey García 2018).¹² Y varios autores han señalado que la preparación de estas lacas y de los pigmentos híbridos que conformaban casi toda la paleta de los códices prehispánicos se lograba justamente a partir de métodos que recuerdan las técnicas de teñido (v.g. Miliani et al. 2012, 678; Zetina et al. 2014, 137; Falcón 2014, 28-33). En el caso específico del azul maya, el añil y la palygorskita tenían que ser sometidos a un proceso de cocción para que el tinte quedara estrechamente unido a las partículas de su nuevo soporte mineral, lo que podía suceder en una tina de añil.¹³ En palabras de Tatiana Falcón (2014, 59), es posible que las arcillas se introdujeran en la pila junto con el exudado de las plantas antes de que iniciara el proceso de oxidación, lo que recuerda el teñido con mordientes que permite fijar tintes sobre fibras vegetales o animales (Roquero 2006, 89-105).

Así, para identificar el azul maya con el *texohtli* resulta particularmente interesante encontrar a este enigmático material colocado en la segunda sección del capítulo sobre colores, además de que llama la atención que su descripción aparezca justo a continuación de la del añil, materia prima del azul maya. Por si fuera poco, las descripciones de los pigmentos verdes *quiltic* y *yappalli* en la obra de Sahagún contribuyen a probar que *texohtli* fue el nombre del azul maya en náhuatl. Los informantes del franciscano relatan que estos pigmentos de diferente tonalidad verde resultaban de la mezcla de *texohtli* con *zacatlaxcalli*, un término que designaba materias colorantes amarillas obtenidas de

11. Otros autores han propuesto que el pigmento llamado *texohtli* en náhuatl pudo ser el azul maya, pero sin justificar esta identificación (e.g. Torres Montes 2001; Magaloni Kerpel 2014, 43).

12. Un pigmento laca se obtiene cuando un colorante orgánico se precipita sobre o es absorbido por un soporte inorgánico e insoluble que se conoce como “mordiente”; se trata a menudo del alumbre potásico (Domenici 2021, 277, n. 6).

13. También se ha propuesto que el método de preparación pudo ser en seco, e incluso Arnold et al. (2008) han planteado que la operación se efectuaba colocando los ingredientes sobre copal en proceso de combustión.



Figura 3. La diosa del agua Chalchiuhtlicue con sus adornos azules. *Códice Borbónico*, lám. 5, detalle. Cortesía de la Bibliothèque de l'Assemblée nationale, París, Francia.

las plantas del género *Cuscuta* (Dupey García 2015a, 228, 241-42). Esta composición concuerda con los resultados que han arrojado los análisis científicos de los variados tonos de verde de los códices nahuas prehispánicos, que han sido caracterizados como mezclas de azul maya con lacas o tintes amarillos (Miliani et al. 2012; Domenici et al. 2018a; 2018b; 2019), corroborando que su componente azul era equivalente al *texohtli* mencionado en la *Historia* de Sahagún.

Texohtli y azul maya en la indumentaria y las ofrendas a los dioses del agua

Más allá de los datos contenidos en el capítulo sobre colores de la obra sahumantina, la identificación que planteo entre *texohtli* y azul maya se confirma comparando el uso de este pigmento en bienes culturales recuperados en

contextos arqueológicos y la aparición de *texohtli* en otras secciones de la *Historia universal*, donde esta palabra se emplea para describir pinturas rituales. Pero, antes de abordar esta cuestión, conviene detenerse sobre un conjunto de evidencias que asocian el color azul y el agua en nuestras fuentes históricas. En los códices, en particular, azules son los torrentes que escapan del trono de la diosa del agua, del interior de las montañas o de las fauces del monstruo terrestre; azules son los canales, los estanques, los ríos y el mar; azul es el agua contenida en toda clase de recipientes, ya sean ollas o la luna; azul es asimismo el signo de calendario *atl*, “agua”, que tiene la apariencia de una ola adornada de piedras preciosas y conchas (Figura 3). La lluvia también tiene el aspecto de flujos azules, como en el *Códice Borgia* (láms. 27-28) donde se representaron las variantes de precipitaciones vertidas por los Tlaloque, los auxiliares del dios de la lluvia.



Figura 4. Olla Tlaloc procedente de la ofrenda 21 del Templo Mayor de Tenochtitlan. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México, México. Fotografía: Élodie Dupey García. Crédito: SECRETARIA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Los nexos entre el agua y el azul justifican que éste haya sido emblemático de las divinidades acuáticas en la cultura náhuatl. Así, desde el Posclásico Temprano (900-1200 d.C.), los toltecas de Tula aplicaron este color a obras de cerámica que representan o evocan a Tlaloc, y esta asociación perduró entre los mexicas pues varios objetos —en particular, ollas— con rasgos tlalocoides y pintados de azul se encontraron en las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan (Reyes Valerio 1993) (Figura 4). En los códices, Tlaloc se identifica por su traje y eventualmente su cuerpo de color azul (v.g. *Códice Fejérváry-Mayer* 1994, láms. 26, 34; *Códice Laud*, láms. 1-2), al igual que Chalchiuhtlicue luce adornos azules pudiendo tener los miembros pintados del mismo color (v.g. *Códice Borbónico*, lám. 5; *Códice Cospi*, lám. 9; *Códice Fejérváry-Mayer* 1994, lám. 33) (Figura 3). Sin duda, el predominio del azul en el cuerpo y la vestimenta de estas deidades se derivaba de su relación con el agua, pues el franciscano Motolinía (1971, 246) señala que “la diosa tomó nombre de su vestidura azul, porque a la agua pñntanla [sic] azul,” mientras que el dominico Diego Durán (1995, 1: 435) explica que el sacerdote de la diosa del agua tenía sandalias y piernas pintadas de azul, “todo denotando la color [sic] del agua”.

Resulta interesante que, al estar redactados en náhuatl, los *Primeros Memoriales* y la *Historia universal* de Sahagún proporcionen información respecto de la materia azul empleada para pintar estos dioses. En efecto, estas fuentes revelan que partes del rostro y de los adornos de papel de la diosa del agua, así como de su hermana la diosa de la sal, eran coloreados con *texohtli* (Sahagún 1953-82, lib. I: 21, lib. II: 87; 1997: 110, 114). Este material también era usado para pintar las ranas que encarnaban a los Tlaloque en la fiesta religiosa de *huēy tōzōtli*, al igual que los difuntos que alcanzarían el más allá del Tlalocan para convertirse en ayudantes de Tlaloc (Sahagún 1953-82, lib. II: 62, lib. III: 47). Finalmente, en la gran fiesta anual del dios, *etzalcualiztli*, los habitantes de México pintaban todos los artefactos de culto con *texohtli* antes de arrojarlos como ofrendas en la laguna de Texcoco (Sahagún 1953-82, lib. II: 88-89), una práctica ritual que no deja de recordar la costumbre de los mayas de Yucatán de arrojar ofrendas pintadas de azul maya al cenote de Chichén Itzá. Volveré sobre ello a continuación.

Desde luego, el material nombrado *texohtli* aplicado en los seres humanos y objetos durante estos rituales era azul maya, como lo confirman los restos de cultura material que han llegado hasta nosotros gracias a las excavaciones realizadas en el recinto sagrado de Tenochtitlan. Como mencioné, varias ollas de cerámica pintadas de azul maya, así como objetos de madera con rasgos tlalocoides —que según toda probabilidad recibieron el mismo pigmento— se encontraron en las ofrendas del Templo Mayor (Barajas et al. 2016), en particular en la ofrenda 141, de la que proceden también cetros serpentiformes cubiertos de azul que evocan la relación entre Tlaloc y los reptiles (Figura 5). Además, los trabajos de Leonardo López Luján (2005; 2017) y sus colegas han mostrado que el color empleado en los elementos arquitectónicos y escultóricos del recinto sagrado mexica fue azul maya, cuya aplicación fungió como marca cromática para diferenciar el lado de la gran pirámide dedicado a Tlaloc del lado de Huitzilopochtli. Abarcando incluso este programa arquitectónico, esculturas de ranas pintadas de azul maya que se hacen eco de los anfibios pintados con *texohtli* durante *huēy tōzōtli* (Figura 6).

Reflexiones finales

Este recorrido por la *Historia universal* de Sahagún ha revelado que *texohtli* era el nombre que el azul maya recibía en náhuatl. Además, confirmó el profundo vínculo simbólico entre el pigmento y las deidades del agua, que habían descubierto las excavaciones arqueológicas en la antigua ciudad de México, así como las investigaciones en otras partes de Mesoamérica, en particular en el área maya. Para ilustrarlo, recordemos el ejemplo de Chichén Itzá, en cuyo cenote se detectó una capa de casi cinco metros de azul maya acumulado en el fondo, desprendido de los cuerpos humanos, el copal y la multitud de piezas de cerámica, madera, oro y jade que fueron arrojados allí como ofrendas a Chaak, el dios maya de la lluvia (Tozzer 1957; Arnold et



Figura 5. Cetros serpentiformes pintados de azul —probablemente con azul maya— procedentes de la Ofrenda 141 del Templo Mayor de Tenochtitlan. Museo del Templo Mayor, Ciudad de México, México. Fotografía: Mirsa Islas, cortesía del Proyecto Templo Mayor. Crédito: SECRETARIA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

al. 2008). La enorme cantidad de pigmento empleado para pintar este conjunto de ofrendas confirma que el azul maya fue, en varias partes de Mesoamérica, un don particularmente apreciado por las divinidades acuáticas, lo que de cierta manera sigue vigente en la actualidad. En efecto, las prácticas y creencias prehispánicas encuentran continuidad en comunidades actuales de la Montaña de Guerrero, donde la ceremonia anual de petición de lluvia involucra a entidades herederas de la misión de los Tlaloque, los angelitos, que mantienen una relación estrecha con cruces pintadas de azul “por ser éstas de agua” (Olivera 1979, 144). Solo que, ahora, el pigmento ya no es azul maya, sino pintura industrial.

Ante la notable trascendencia del azul maya en la cultura náhuatl prehispánica queda por explicar por qué nuestra principal fuente histórica, la *Historia* de Sahagún, no lo pone de relieve en su capítulo sobre colores. Como vimos, esta sección de la obra sahumantina no proporciona la receta para prepararlo, ni evoca la fabricación de pigmentos con arcillas. En mi opinión, esto se relaciona con la idea ampliamente compartida por los mesoamericanistas según la cual el azul maya no se producía en el altiplano central, en particular en los Valles de México y de Puebla-Tlaxcala ocupados por los nahuas. Por ello, sus artistas no conocían a detalle el proceso de fabricación del pigmento,

que probablemente obtenían mediante comercio desde el área maya, específicamente de Yucatán, una región donde se ubicaban los mayores yacimientos de paligorskita explotados en la época prehispánica y que se dedicó a la producción de añil a gran escala durante el siglo XVI (Ruz Sosa 1979; Arnold et al. 2008; 2012).

Bibliografía

- Arnold, Dean E., Jason R. Branden, Patrick Ryan Williams, Gary M. Feinman y J. P. Brown. 2008. «The First Direct Evidence for the Production of Maya Blue: Rediscovery of a Technology». *Antiquity* 82: 151-64.
- Arnold, Dean E., Bruce F. Bohor, Hector Neff, Gary M. Feinman, Patrick Ryan Williams, Laure Dussubieux y Ronald Bishop. 2012. «The First Direct Evidence of pre-Columbian Sources of Palygorskite for Maya Blue». *Journal of Archaeological Science* 39: 2252-60.
- Barajas Rocha, María, Margarita Mancilla Medina, Adriana Sanromán Peyron y Karla Valeria Hernández Ascensio. 2016. «Los objetos de madera del Templo Mayor». *Arqueología mexicana* 24 (140): 18-23.
- Bustamante García, Jesús. 1990. *Fray Bernardino de Sahagún. Una revisión crítica de los manuscritos y de su proceso de composición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

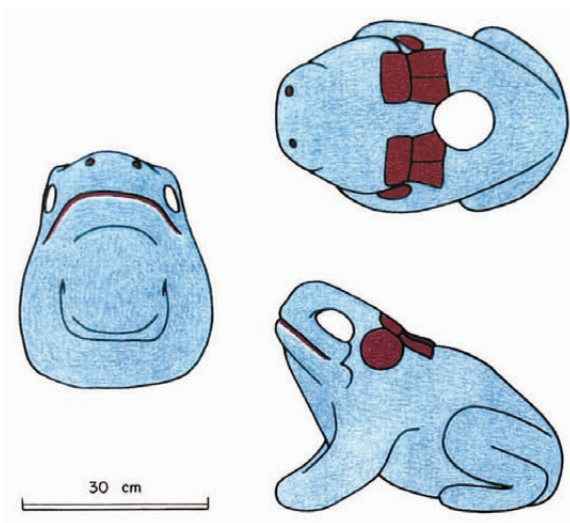


Figura 6. Ranas del Altar de Tlaloc en el Templo Mayor de Tenochtitlan y su reconstrucción cromática. Zona arqueológica del Templo Mayor, Ciudad de México, México. Fotografía: Élodie Dupey García. Crédito: SECRETARÍA DE CULTURA.-INAH.-MEX. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia; Dibujo: Fernando Carrizosa, cortesía del Proyecto Templo Mayor.

Códex Mendoza (The). 1992. Edición de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt, 4 vols. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press.

Códice Borbónico, Bibliothèque de l'Assemblée nationale, París, Francia. Disponible en línea: <https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7gf-borbonicus.asp>

Códice Cospi, Biblioteca Universitaria di Bologna, Boloña, Italia. Disponible en línea: <https://bub.unibo.it/it/bub-digitale/il-codice-cospi/il-codice-cospi-1>

Códice Fejérváry-Mayer. 1994. Edición de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Luis Reyes García. Graz/México: Akademische Druck-Und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.

Códice Laud, Ms. Laud Misc. 678, Bodleian Library, Oxford, Reino Unido. Disponible en línea: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/7f3d2646-088e-4686-87a6-2c2cf20f413e/surfaces/1eeeb16e-3dd6-405d-8b81-4d7c63719066/>

Cortés, Hernán. 1993. *Cartas de Relación*, edición de Ángel Delgado Gómez. Madrid: Clásicos Castalia.

Domenici, Davide. 2021. «The Flowery Matter of Chant: The Use of Organic Colors in Pre-Hispanic Mesoamerican Codex Painting», en *Flower Worlds. Religion, Aesthetics, and Ideology in Mesoamerica and the American Southwest*, edición de Michael D. Mathiowetz y Andrew D. Turner, pp. 266-82. Tucson: University of Arizona Press.

- Domenici, Davide, Costanza Miliani, David Buti, Brunetto Giovanni Brunetti y Antonio Sgamellotti. 2018a. «Coloring Materials, Technological Practices, and Painting Traditions. Cultural and Historical Implications of Nondestructive Chemical Analyses of Pre-Hispanic Mesoamerican Codices», en *Painting the Skin. Pigments on Bodies and Codices in Pre-Columbian Mesoamerica*, edición de Élodie Dupey García y María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, pp. 129-43. Tucson: The University of Arizona Press/ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Domenici, Davide, Costanza Miliani y Antonio Sgamellotti. 2018b. «Cultural and Historical Implications of Non-destructive Analyses on Mesoamerican Codices in the Bodleian Libraries». En *Mesoamerican Manuscripts: New Scientific Approaches and Interpretations*, edición de Maarten Jansen, Virginia M. Lladó-Buisán y Ludo Snijders, pp. 160-74. Leiden: Brill.
- Domenici, Davide, David Buti, Chiara Grazia, Élodie Dupey García, Aldo Romani, Laura Cartechini, Antonio Sgamellotti y Costanza Miliani. 2019. «Non-Invasive Chemical Characterization of Painting Materials of Mesoamerican Codices Borgia (*Borg. mess.* 1) and Vaticanus B (*Vat. lat.* 3773) of the Biblioteca Apostolica Vaticana», en *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, vol. XXV, pp. 201-28. Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana.
- Dupey García, Élodie. 2006. «Ulli, tlilpopotzalli, apetztl. Un acercamiento a las pinturas negras aztecas», en *Actas III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, edición de Victòria Solanilla Demestre, pp. 71-86. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Art/ Grup d'Estudis Precolombins.
- Dupey García, Élodie. 2010. «Les couleurs dans les pratiques et les représentations des Nahuas du Mexique central (XIVe-XVIe siècles)», Tesis de doctorado en Historia de las Religiones, École Pratique des Hautes Études, París.
- Dupey García, Élodie. 2015a. «Traducción del náhuatl al español del capítulo once del libro XI del *Códice florentino*». *Estudios de Cultura Náhuatl* 49: 223-49.
- Dupey García, Élodie. 2015b. «El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, cualidad plástica y valor estético». *Revista Española de Antropología Americana* 45 (1): 149-66.
- Dupey García, Élodie. 2017. «The Materiality of Color in Pre-Columbian Codices. Insights from Cultural History». *Ancient Mesoamerica* 28: 21-40.
- Dupey García, Élodie. 2018. «Making and Using Colors in the Manufacture of Nahua Codices: Aesthetic Standards, Symbolic Purposes», en *Painting the Skin. Pigments on Bodies and Codices in Pre-Columbian Mesoamerica*, edición de Élodie Dupey García y María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, pp. 186-205. Tucson: The University of Arizona Press/ Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Dupey García, Élodie. En prensa. *Nombrar y pensar el color en la cultura náhuatl prehispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durán, Diego. 1995. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*, edición de José Rubén Romero Galván, 2 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Garibay K., Ángel María. 1953-54. *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols. México: Porrúa.
- Grazia, Chiara, David Buti, Anna Amat, Francesca Rosi, Aldo Romani, Davide Domenici, Antonio Sgamellotti y Costanza Miliani. 2020. «Shades of Blue: non-Invasive Spectroscopic Investigations of Maya Blue Pigments. From Laboratory Mock-ups to Mesoamerican Codices». *Heritage Science* 8 (1), <https://doi.org/10.1186/s40494-019-0345-z>.
- Hernández, Francisco. 1959. *Obras Completas*, edición de Efrén C. del Pozo y Germán Somolinos d'Ardois, 6 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Falcón Álvarez, Tatiana. 2014. «Tintes de otoño. Experimentación con plantas tintóreas para la reinterpretación de los saberes, tradiciones y usos del color en manuscritos indígenas». Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- López Luján, Leonardo, Giacomo Chiari, Alfredo López Austin y Fernando Carrizosa. 2005. «Línea y color en Tenochtitlan: Escultura policromada y pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexicana». *Estudios de Cultura Náhuatl* 36: 15-45.
- López Luján, Leonardo (ed.). 2017. *Nuestra sangre, nuestro color: La escultura policroma de Tenochtitlan*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Magaloni Kerpel, Diana. 2014. *The Colors of the New World. Artists, Materials, and the Creation of the Florentine Codex*. Los Ángeles: Getty Publications.
- Michelin, Anne y Fabien Pottier. 2021. «Analyses codicologiques: ce que disent les matériaux», en *Le Codex Borbonicus*, edición de José Contel y Sylvie Peperstraete, pp. 20-37. París: Citadelles & Mazenod.
- Miliani, Costanza, Davide Domenici, Catia Clementi, Federica Presciutti, Francesca Rosi, David Buti, Aldo Romani, Laura Laurencich Minelli y Antonio Sgamellotti. 2012. «Colouring Materials of pre-Columbian Codices: Non-invasive in Situ Spectroscopic Analysis of the Codex Cospi». *Journal of Archaeological Science* 39: 672-79.
- Motolinía o Benavente, Toribio de. 1971. *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, edición de Edmundo O'Gorman. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Olivera, Mercedes. 1979. «Huemitl de mayo en Citlala ¿ofrenda para Chicomecoatl o para la Santa Cruz?», en *Mesoamérica. Homenaje al Doctor Paul Kirchhoff*, edición de Barbro Dahlgren de Jordan, pp. 143-57. México: Secretaría de Educación Pública.
- Olmos, Andrés de. 2004. *Le vocabulaire de l'Arte de la lengua mexicana de Andrés de Olmos*, edición de Sybille de Pury y Marc Thouvenot. Disponible en línea: <http://www.sup-infor.com>.
- Reyes Valerio, Constantino. 1993. *De Bonampak al Templo Mayor. El azul maya en Mesoamérica*. México: Siglo XXI/ Agroasemex.
- Ríos Castaño, Victoria. 2014. *Translation as Conquest. Sahagún and Universal History of the Things of New Spain*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Robertson, Donald. 1966. «The Sixteenth Century Mexican Encyclopedia of fray Bernardino de Sahagún». *Cahiers d'histoire mondiale* 9 (3): 617-28.

- Roquero, Ana. 2006. *Tintes y tintoreros de América. Catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- Ruz Sosa, Mario Humberto. 1979. «El añil en el Yucatán del siglo XVI». *Estudios de Cultura Maya* 12: 111-56.
- Sahagún, Bernardino de. 1953-82. *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain, Fray Bernardino de Sahagún*, edición, paleografía y traducción de Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson, 13 vols. Santa Fe/Salt Lake City: School of American Research/University of Utah.
- Sahagún, Bernardino de. 1979. *Códice Florentino. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana*, 3 vols. México: Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación.
- Sahagún, Bernardino de. 1997. *Primeros Memoriales by Fray Bernardino de Sahagún*, edición y traducción de Thelma D. Sullivan y edición de Henry B. Nicholson. Norman: University of Oklahoma Press.
- Sahagún, Bernardino de. 2000 [1988]. *Historia general de las cosas de Nueva España*, edición de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, 3 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 3ª ed.
- Torres Montes, Luis Alejandrino. 2001. «Dyes and pigments», en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The Civilizations of Mexico and Central America*, edición de David Carrasco, vol. 1, pp. 346-48. Oxford: Oxford University Press.
- Tozzer, Alfred M. 1957. *Chichen Itza and its Cenote of Sacrifice: A Comparative Study of Contemporaneous Maya and Toltec*, 2 vols. Cambridge: Peabody Museum.
- Zetina, Sandra, José Luis Ruvalcaba, Tatiana Falcón, Jesús Alatorre Arenas, Saeko Yanagisawa, Marisa Álvarez Icaza Longoria y Eumelia Hernández. 2014. «Material Study of the Codex Colombino», en *Science and Art: The Painted Surface*, edición de Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti y Costanza Miliani, pp. 120-46. Cambridge: Royal Society of Chemistry.



El despertar de las nuevas generaciones de bordadoras mayas de la península de Yucatán

Danielle Dupiech Cavaleri¹ y Leydi Dorantes²

Resumen: Las viejas bordadoras de la península de Yucatán, depositarias de la memoria del contenido cultural inscrito en los textiles, desaparecen una a una sin haber transmitido su conocimiento a las jóvenes generaciones. Ante la alteración de parte sustancial de la cultura vinculada a los textiles, durante cinco años se llevó a cabo una investigación dirigida a salvaguardar este patrimonio en vías de ser olvidado para siempre, la cual demostró el rol de los textiles en los rituales y la relación entre algunos motivos bordados con la cosmogonía maya. Este trabajo científico despertó la inquietud de grupos de jóvenes bordadoras ávidas de reapropiarse del significado simbólico de los motivos. Otras iniciativas prueban el interés de las jóvenes generaciones mayas en el proyecto de rescate iniciado en septiembre de 2022, en colaboración con la joven *meno'ob* Leydi Dorantes, cuyo objetivo es abrir nuevas vías de investigación asociadas al conocimiento del contenido cultural de los bordados de plantas medicinales.

Palabras clave: bordado, cosmonogía, simbolismo, *meno'ob*, plantas medicinales

137

Abstract: The aged embroiderers of the Yucatán Peninsula hold their cultural memory inscribed in textiles. They are disappearing one after the other without being able to hand over their knowledge to new generations. The research which focuses on safeguarding this disappearing patrimony has put a light on the role of textiles in rituals and shows the relationship between certain embroidery themes and Mayan cosmogony. The result of this scientific work arose the interest of groups of young embroiderers eager to rediscover for themselves the symbolic significance of the visual themes they are working on, so they can be recognized as intangible patrimony. Other initiatives already demonstrate the above interest by new generations. A program started in September 2022 in collaboration with the young *x-meno'ob* Leydi Dorantes on the role of medicinal plants as embroidered by the women is a concrete example.

Key words: embroidery, cosmogony, symbolism, *meno'ob*, medicinal plants

1. Danielle Dupiech Cavaleri es doctora en antropología social por la EHESS, de la Universidad París Sorbona. Es curadora de exposiciones y autora de varios libros y artículos sobre textiles, entre ellos *Arte textil de los mayas* (París: Hôtel de Sens/Biblioteca Forney, 1993) y *Textiles mayas. La trama de un pueblo* (Lyon: Museo del Tejido de Lyon, 1998). Dirige la Organización No Gubernamental ETHNIC A, la cual apoya programas de valoración y promoción de la cultura de los pueblos originarios en América Latina, Asia y África, con especial atención a la artesanía textil y su vínculo cultural.
2. Leydi Dorantes es *x-men'ob*, médico tradicional, yerbatera y partera en Yaxcabá (Yucatán, México). Después de nuestro primer encuentro, Leydi se interesó mucho por mi investigación y se animó a colaborar en una investigación sobre el tema de las plantas bordadas en textiles.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1409

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvssd>

Hasta la década reciente, el contenido cultural vinculado a los motivos bordados por las artesanas mayas de Yucatán sobre sus *hipiles*³ o textiles de uso ceremonial habían apenas llamado la atención del medio científico. Esto se debió a que los españoles, a partir de la Conquista, impidieron a las bordadoras mayas representar motivos en sus textiles para obligarlas a tejer telas lisas que formaban parte del tributo a la Corona española. Las monjas que trajeron sus dechados^{4,5} desde España, enseñaron una gran variedad de técnicas de bordado a las mujeres mayas. A los turistas, que consideran folclóricos los bordados, les encantan ver a las mujeres mayas de la península vestidas con prendas bordadas de colores vivos. Las yucatecas de origen español, por su parte, no desdeñan vestirse de mestizas⁶ en algunas ocasiones y, sobre todo, usar el *hipil* como ropa de casa por ser cómodo en una región de clima muy caliente. Como ya se dijo, pocos investigadores se habían percatado de que los bordados de Yucatán tuvieran algún sentido y escaseaban los trabajos científicos realizados sobre tal simbolismo, en comparación con el cuerpo de investigaciones sobre los tejidos mayas de Guatemala o de Chiapas en México.

No obstante, en su tesis de licenciatura, Ángeles Alonso Espinosa (1997) analizó algunos motivos geométricos de serpientes que bordaban las artesanas mayas de X-Pichil en Quintana Roo; lo mismo hizo José Díaz-Bolio (1987) con los motivos geométricos del mismo ofidio presentes en los textiles de Yucatán.

Frente a la lenta desaparición de los motivos antiguos y la ausencia de conocimiento acerca de su significado por parte de las nuevas generaciones de bordadoras, se impulsó durante cinco años una investigación en los pueblos de Maní, Xaya, Xocén y Xohuayan en Yucatán relativa al uso de textiles en rituales y el simbolismo plasmado en los motivos. Este trabajo dio sustento al libro *Tradición textil maya de Yucatán. Usos rituales y códigos simbólicos* (DUPIECH CAVALERI, 2021).

Recopilar la información con las viejas bordadoras fue una experiencia humana de lo más apasionante. Muy pocas personas poseían dechados antiguos porque el clima local impide la conservación de los textiles y porque, ante la falta de herederas, las viejas bordadoras los quemaban. Otro obstáculo fue su resistencia a hablar sobre los motivos que reproducían antiguamente en sus textiles debido a que se sentían rechazadas por las nuevas generaciones muy occidentalizadas que, según ellas, se burlaban de cualquier cosa referente al pasado. Todos los ancianos se quejaron de esta situación que los llenaba de tristeza. Las artesanas a quienes se entrevistó tenían entre cincuenta y ciento cinco años de edad. Cuando se enteraron del interés que suscitaban sus textiles, sus ojos se iluminaron y procedieron a sacar de sus baúles los dechados que tenían guardados como tesoros, envueltos en trapos ajados por el tiempo. A partir de este momento se estableció una complicidad y las bordadoras contaron los secretos de sus bordados.

A través de un enfoque pluridisciplinario, que incluyó cruzar la información obtenida durante las entrevistas con la arqueología, la etnohistoria, los grandes textos de la literatura maya transcritos después de la Conquista, la etnología y la lingüística, se evidenció que los textiles contemporáneos participan en todo momento en los rituales de la vida religiosa de los mayas. Se aclaró que ciertos motivos bordados en los *hipiles* o en las servilletas y manteles de uso ceremonial aún conservan un simbolismo. El análisis de los textiles en los códices mayas (*Ibid.*, cap. II, 124-148) prueban también su importancia en las ceremonias y su relación con el calendario, los rituales agrícolas y las peticiones de lluvia. Así, se puso en evidencia la correlación existente entre textil y fertilidad, el tiempo maya y la cosmogonía que prevalece en los rituales, ya sean católicos o profanos. Se demostró, por ejemplo, que la tradición de ofrecer ternos,⁷ conocida como *kex'*,⁸ a las vírgenes durante las fiestas patronales se remontaba al pasado prehispánico y al universo cosmogónico

3. El *hipil* es el atuendo tradicional que las mujeres mayas de la península de Yucatán visten sobre enaguas ribeteadas con encaje industrial o tejido a gancho. Esta prenda consiste en un tramo de tela rectangular de hechura industrial doblado por la mitad en sentido longitudinal, que se cose por ambos lados hasta la altura de las axilas para dejar aberturas por las que pasan los brazos. El cuello es cuadrado y se recorta en el doblez de la tela. La parte baja del *hipil*, el cuello y las mangas se bordan en punto de cruz (*xocbil chuy*) con motivos fitomorfos, zoomorfos o geométricos, o bien a máquina de pedal con dibujos estilizados de flores. En Quintana Roo, específicamente, se bordan a mano motivos geométricos que representan diferentes partes del cuerpo de la serpiente. El *hipil* tiene un acabado en los bordes del cuello y en la parte inferior llamados arcos. El *hipil* simboliza el universo y el mundo terrestre, en medio del cual se sitúa la mujer que lo viste. La palabra *hipil* es una deformación de la palabra náhuatl *vipilli*.
4. Los dechados son piezas de tela industrial de algodón blanco o, los más antiguos, tejidos en telar de cintura con hilo hilado a mano, bordados con un muestrario de puntadas y motivos que las mujeres luego reproducen en *hipiles*, manteles, servilletas o sudarios.
5. «Los testimonios recogidos por Olmos y otros observadores tempranos nos advierten que el concepto de dechado como muestra de tejido labrado ya era importante en la vida intelectual de las sociedades mesoamericanas antes de la invasión europea» (ÁVILA BLONBERG, 2015: 14).
6. *Mestiza* es el nombre que se da a las mujeres mayas de la península de Yucatán. Vestirse de *mestiza* significa hacerlo como una mujer maya.
7. El terno es el traje de fiesta que las mujeres mayas usan en Yucatán para bailar la jarana, una danza propia de ese estado, durante las vaquerías (bailes populares que se realizan en ocasión de las fiestas patronales) o las bodas. Su surgimiento se remonta al siglo XIX, cuando en ocasiones especiales también empezaron a vestirlo las *catrinas*, término que alude tanto a una mujer maya que ya no usa el vestido tradicional como a las mujeres de origen español (GAUTIER, 2002: 43-53).
8. El *Diccionario maya* (2007) asienta: «1 *Kex'* 4: trueque de algo; 2 *kex'* 11: trueque; 13 adv: rito del cambio; 3 *Kex'* 8, 11: los exvotos que se ponen en los altares como recuerdos de algún milagro» (p. 396). Véase Dupiech Cavaleri (2021: 67).

de los mayas (DUPIECH CAVALERI, 2021, cap. II, 41- 91). De la misma manera, el estudio arrojó que las servilletas ceremoniales bordadas expresamente con motivo de los rituales agrícolas⁹ o el *Hanal Pixán* (*Ibid*, 99-123)—días especiales durante los cuales cada año los mayas acogen en su hogar a los *pixanes*, los difuntos niños que llegan el 30 de octubre, y a los difuntos adultos que lo hacen el día 31 para visitar a los vivos durante un mes, es decir, hasta finales de noviembre— vinculan el universo cosmogónico maya. Durante el *Hanal Pixán* el arreglo del oratorio doméstico; la disposición de los manteles que lo adornan; la posición de la Cruz Verde en el centro, simbolizando el eje del universo maya y su división cuatripartita; la preparación de la comida especial que se ofrecerá a los *pixanes*; las servilletas bordadas con motivos de colores particulares sobre las cuales se depositan las ofrendas de tortillas que deben ser, según las regiones, nueve o trece; el color y el lugar donde se ubican las velas, así como el copal que se quema durante los rezos, prueba la visión que tienen los mayas acerca de la vida y de la muerte, metáfora del camino del sol que desaparece cada día para renacer en la mañana en un eterno viaje para dar la vida. Se refiere a una energía siempre en movimiento, omnipresente en la vida diaria de los mayas, energía que manejan los *meno'ob* (tanto hombres como mujeres, *h-meno'ob* o *x-meno'ob*)¹⁰ en los rituales para mantener el ciclo vital.

Más allá del aspecto sagrado de los textiles ilustrado por el *x-manikte'* (DUPIECH CAVALERI, 2021, cap. IV, 265-285), ejemplo de hibridación entre una técnica de bordado extranjera y un concepto prehispánico maya, se averiguó el simbolismo de numerosos motivos zoomorfos, fitomorfos y geométricos bordados en los textiles contemporáneos. Los zoomorfos se refieren a animales que intervienen en los mitos, están representados en monumentos de sitios arqueológicos o bien relacionados con divinidades en los códices. Sobre su presencia, Diego de Landa (2003) comentó: «*Tantos ídolos tenían que aún no les bastaban los de sus dioses, pero no había animal ni sabandija a los que no le hiciesen estatua a la semejanza de sus dioses*» (p. 126). Los animales se asocian a elementos importantes y a los espacios cósmicos: la tierra, el cielo, el sol y el agua. Según Mercedes de la Garza (1984: 136 y 312), naturaleza y comunidad humana son los dos grandes contrarios donde los animales, que pertenecen a ambos mundos, permiten que el hombre se apropie de las energías sagradas del medio natural. De la misma manera en la que yuxtapusieron los símbolos de su religión a los conceptos introducidos luego por los franciscanos, los mayas de Yucatán transfirieron los poderes de algunas entidades prehispánicas a los animales procedentes de España y las mujeres los bordaron en sus textiles.

Numerosos motivos fitomorfos encontrados en los dechados representan plantas o flores pertenecientes a la

farmacopea maya. Estas plantas son evocadas en los textos a contenidos cosmogónicos y terapéuticos de *El ritual de los Bacabes* (ARZÁPALO MARÍN, 2007), que los *h-meno'ob* mayas usaban durante las consultas. Algunas mujeres las bordan todavía en la ropa de bebé con el propósito de alejar los «malos vientos» y protegerlos del «mal de ojo». Ciertos motivos fitomorfos plasmados en las servilletas y manteles que cubren los oratorios familiares durante el *Hanal Pixán* poseen aún un valor de símbolo.

En cuanto a los motivos geométricos, son los más antiguos y recrean el universo cosmogónico de los mayas. La serpiente, el sapo o la rana, algunas plantas, las estrellas, la cruz y la letra S acostada son símbolos cuyo origen se remonta al pasado prehispánico, se observan en los códices y en las fachadas de los templos en los sitios arqueológicos. En algunos dechados antiguos se identifican motivos de los textiles prehispánicos exhumados del cenote de Chichen Itzá.

El interés por el contenido cultural subyacente en los motivos bordados ha despuntado en algunos segmentos de la nueva generación de bordadoras. En fechas recientes, gracias a una presentación en línea del libro sobre los textiles de Yucatán (DUPIECH CAVALERI, 2021) organizada por el Museo Ixchel de Guatemala,¹¹ jóvenes bordadoras del pueblo de X-Pichil en Quintana Roo quisieron saber más sobre sus bordados. A través de esta presentación se percataron de que muchos bordados analizados en los pueblos del estado de Yucatán se reproducían en los dechados que conservaban sus abuelas. Estas jóvenes bordadoras habían sido el foco de atención de una investigación llevada a cabo durante el mes de agosto de 2021 por cuatro investigadores de la Universidad Intercultural Maya de Quintana Roo (UIMQROO), en el marco de un programa cuyo objetivo fue identificar las técnicas que se bordaban en el pueblo de X-Pichil para proteger contra los plagios (BRICEÑO MUCUL *et al.*, 2022). En ésta se describieron varias técnicas, pero sin analizarse. Ello no bastaba para que fueran declaradas patrimonio intangible local porque estas puntadas no son mayas: se importaron durante la Colonia. Era necesario estudiar los motivos bordados con esas técnicas para entender su trasfondo. Así, después de profundizar en las entrevistas con algunas viejas bordadoras que conservaban en la memoria conocimientos que no habían transmitido a sus hijas, nietas y sobrinas, se analizó la información, de lo cual resultó que detrás de las técnicas exógenas se escondía buena parte del universo cosmogónico de las bordadoras mayas. Estas artesanas bordan diferentes partes del cuerpo de la serpiente, símbolo omnipresente en la cultura maya desde hace milenios: la cabeza, la espalda, los dientes, el cuerpo, el estómago y el intestino.

9. *Waji' chen*: ceremonia al pozo (DUPIECH CAVALERI, 2021: 92-98).

10. Una posible traducción de *h-meno'ob* o *h-men* es hombre-médico o mujer-médico, un intermediario entre los seres humanos y el cosmos que maneja los aires (*ik'*).

11. Museo Ixchel del Traje Indígena, ciudad de Guatemala (Guatemala), 27 de septiembre de 2021.



Figura 1. *Pool le kaano'* (cabeza de la serpiente). Paula Coh Cen, Grupo Lool Pich. X-Pichil (Quintana Roo, México). © Danielle Dupiech Cavaleri.



Figura 2. *U paach le kaano'*¹² (espalda de la serpiente). Casimira Arana Pech, Grupo Lool Pich. X-Pichil (Quintana Roo, México). © Danielle Dupiech Cavaleri.

Así también bordan plantas que pertenecen a la farmacopea maya, entre las cuales el *zubin*, el epazote y la pica *chuuy*. En marzo de 2022 los bordados de Quintana Roo fueron declarados patrimonio intangible por el Congreso estatal (*Ibid.*). Con este logro importante las bordadoras podrán defenderse de los plagios, pues algunas empresas internacionales copian sus dibujos y los reproducen con máquinas industriales en China y otros países que ofrecen mano de obra barata. Estas prendas baratas, disponibles en el mercado local, compiten con las realizadas a mano o con máquina de coser de pedal por las mujeres mayas, quienes en ocasiones invierten meses en su elaboración.



Figura 3. *Koj Kaan o kokan*¹³ (dientes de la serpiente). Susana Margarita Dzul Coh, Grupo Lool Pich. X-Pichil (Quintana Roo, México). © Danielle Dupiech Cavaleri

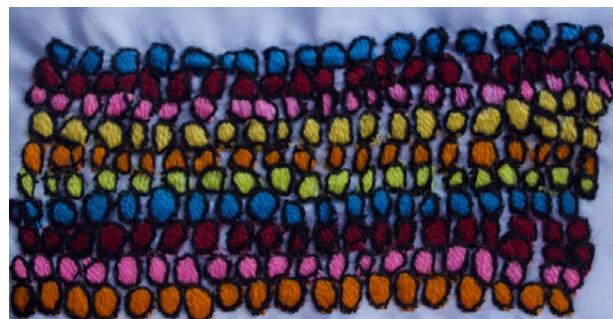


Figura 4. *Choochel le kaano'* (intestino de la serpiente). Amanda Tah Arana, Grupo Lool Pich. X-Pichil (Quintana Roo, México). © Danielle Dupiech Cavaleri.

Esta industria global deprecia la tan importante labor de las bordadoras que, asimismo, constituye el sustento de muchas familias pobres, y las deja sin trabajo ni recursos.

Otro ejemplo del interés por el contenido cultural que se vincula a los textiles es la investigación de campo iniciada en el mes de julio de 2020 por un joven estudiante de la licenciatura en Danza Folclórica¹⁴ y financiada por el futuro museo textil L-M Laresgoiti Ehun Museoa, con sede en Mérida, y la ONG francesa ETHNIC A, cuyos resultados ampliarán el conocimiento del contenido cultural subyacente en los bordados.

En respuesta al deseo de algunas jóvenes bordadoras mayas de conocer el significado de los motivos que bordaban sus abuelas, en el mes de septiembre de 2022 dio comienzo una investigación con la joven *x-meno'ob* de Yaxcabá, Leydi Dorantes. Ella, que maneja los aires o vientos (*ik'*), heredó de su abuelo Juan Cob, reconocido *h-meno'ob* de Yaxcabá,

12. Para ser una buena bordadora, ésta debe pasar nueve veces la mano sobre la espalda de una serpiente.

13. El diente de la serpiente se utiliza en acupuntura y para sacar los malos vientos a una persona.

14. Leobardo Cox Tec fue asesorado por Danielle Dupiech Cavaleri hasta enero de 2022.

un compendio de sabiduría en relación con las plantas medicinales y con la organización de rituales agrícolas y de sanación. Leydi cultiva más de doscientas plantas medicinales mayas en el jardín botánico que creó su abuelo, mismas que usa en rituales y también para curar.

Esta investigación empezó con la entrevista de dos bordadoras que nos enseñaron sus dechados; el objetivo fue analizar las plantas que bordan y por qué las bordan. La cooperación con Leydi Dorantes, conocedora de las propiedades de estas plantas, permitió entender el vínculo que existe entre los motivos fitomorfos pertenecientes a la farmacopea maya y la cosmovisión maya, además de enriquecer el conocimiento previo. Muchas de ellas se utilizan en rituales. Las mujeres las han bordado sobre sus textiles para protegerse a sí mismas o a sus niños, pero ahora la mayoría de ellas no sabe por qué las bordan. «Solo por gusto», dicen.

Leydi Dorantes nos da a conocer la relación existente entre los elementos de la naturaleza que plasman las mujeres en sus bordados y las fuerzas que las mueven. Por su conocimiento de las plantas medicinales y el uso que hace de éstas para curar, sumados a su capacidad, en tanto mujer *x-meno'ob*, para entender cómo funcionan los aires (*ik'*) o energías cósmicas, sitúa a los textiles en una dimensión sagrada y religiosa (DUPIECH CAVALERI, 2014, 2017, 2021; BOCCARA y PECH WITZ, 2020: 255-288).

Durante la entrevista en Yaxcabá con doña Elda María Cob Tun, de 68 años, se identificaron pájaros, flores como rosas y tulipanes, así como una puntada para bordar moriscas. Esta última se usa para elaborar motivos geométricos en *hipiles* de niños. También se logró entender el rol de los colores. Elda comenta:

«Cuando hago mi costura, pongo las matas para meter mis colores; cuando termino, escojo todos los colores que me gustan, porque hay que no me gustan y no los pongo, como el morado, por ejemplo, o el naranjado bajo lo combino con otro anaranjado.»

Al respecto, Leydi contesta:

«Los colores ayudan mucho en los pensamientos, tienen conexión con la geometría y principalmente con el aura que en la antigüedad se decía que era la percepción del espíritu. Igual tiene mucho que ver cuando las personas no son personas ancianas que bordan o que viven en un pueblo maya; ellos inconscientemente ya saben. Por ejemplo, a mí me gusta ponerme el naranja fuerte, no me gusta el bajo; en cambio, inconscientemente él se llena energéticamente de los que le gustan, de su presencia de lo de ser idéntico, y eso es muy importante también porque se siente bien equilibrado en cuanto [a] “si



Figura 5. Rosa. Elda María Cob Tun. Yaxcabá (Yucatán, México). © Danielle Cavaleri.

me siento bien, voy a estar bien porque tengo ropa de este color”... Como lo comentaba, tanto de la ropa como de la hamaca, se trata de amor propio, y al tener amor propio, se trae sanación.»

Elda nos enseñó un nuevo *hipil* de color morado que acababa de comprarse, aunque hasta ese instante no le gustaba tal color. Ella opina que sí hay personas que saben de los colores. En la opinión de Leydi,

«el morado habla mucho de la transmutación de las conexiones. Cada color tiene su significado, y el hecho [de] que Elda se compró un *hipil* morado quiere decir que quiso realizar un cambio en su vida y es por lo que le gustó.»

Después añade:

«sí, hay muchas conexiones en los colores. Por ejemplo, hoy me vestí de color claro porque me siento alegre, pero cuando me siento mal, me pongo ropa negra. Por eso en cuanto a los niños, mayormente, los colores claros hablan de purificación, de plenitud, de limpieza.»

Cuando le preguntamos por qué borda rosas, Elda contesta que es para adornar. En seguida, Leydi explica:

«cuando trabajamos la medicina herbolaria, para nosotros las rosas son medicina. Por ejemplo, la rosa roja se utiliza para “limpia”.¹⁵ Se cree que es para eliminar lo que es el mal aire, para que se proteja la persona espiritualmente. También se utiliza la rosa blanca. Las rosas blancas son más para [la] conexión con uno mismo, entonces ello hace que al momento de tenerlo en lo que sea [, como] ropa, tú también te vas como purificando.»

15. La «limpia» es una ceremonia de sanación durante la cual la *x-meno'ob* usa un diente de serpiente (*kokan*) para picar las diferentes partes del cuerpo del paciente, que también sacude con ramos de *sipshe'* para liberar su cuerpo de los malos aires. Luego quema una mezcla de plantas (entre ellas, rosas) en un incensario y ahúma a su paciente mientras reza, a fin de ahuyentar a los malos aires o vientos y llamar a los aires buenos (*ik'*) mientras invoca los puntos cardinales. Al final, la *x-meno'ob* vierte alcohol alrededor de la persona y lo enciende para hacer un círculo de fuego. «Un ramo de *sipshe'* por nueve o trece usado para liberar los cuerpos del poder de las fuerzas vitales de un aire (*ik'*), es el árbol del desencanto» (BOCCARA y PECH WITZ, en prensa, 104-105).



Figura 6. Tulipán. Elda María Cob Tun. Yaxcabá (Yucatán, México). © Danielle Dupiech Cavaleri.



Figura 7. Garatusa y mariposa. Elda María Cob Tun. Yaxcabá (Yucatán, México). © Danielle Dupiech Cavaleri.

En relación con el tulipán que borda Elda, Leydi dice que «sirve para curar [la] tos y también las flores se usan para curar el sarampión. Se unta la piel para que broten las pústulas más rápido, y lo que es del tallo y las hojas se utilizan como antibacteria [sic]». Elda opina que el tulipán se usa para que broten más rápido los botones del sarampión y luego se sequen.

Elda describe otro dibujo que representa mariposas con flores de garatusa. Leydi menciona que en su jardín botánico hay garatusa y que, en tiempo de secas, cuando riega, florecen y aparecen las mariposas. Las garatusas traen aparejadas las mariposas y son flores de primavera. Leydi las emplea para quitar granos de la piel. A la pregunta de por qué Elda borda mariposas, ella responde: «Por gusto, ¡no más!».

Ciertas bordadoras asocian las mariposas a los difuntos. Para las tejedoras de Chiapas, la mariposa simboliza el sol diurno. Es una metáfora del sol porque se vuelve morada del inframundo en el momento en el que el astro rey se oculta tras el horizonte. Las mariposas son como los murciélagos, viven en cuevas a las que se considera puertas de entrada al inframundo. Se relacionan con el alma de los muertos (MORRIS, 1991: 106).

Por su parte, Berta Albornoz Bolio, de 70 años, oriunda de Yaxcabá, nos muestra los bordados de pájaros en sus dechados, en particular loros, pero dice no tener idea de la razón de bordar el loro. Al respecto, Leydi reflexiona:

«el loro tiene una parte importante en la medicina. Con las plumas de color un poco rojito que están en las alas, se queman y se hace un polvo para curar el asma. Se le da a un niño o a una persona que tenga asma. Con ello se cura. El colibrí también tiene mucho poder en la medicina tradicional. Cuando una persona padece de corazón, se recomienda comer el colibrí, pero es muy escaso que lo encuentre. Muchos creen que es el colibrí que se usa para curar problemas de corazón. [Son...] muy escas[as] las personas que buscan colibrí para ese problema. Preferimos usar plantas.»

En cuanto al conejo (*t'uul* o *t'u'ul*),¹⁶ representado en el dechado de doña Berta, Leydi aprovecha sus vitaminas. A una persona que viene de tener un bebe, se le recomienda un caldo de conejo o un caldo de ardilla para recuperar las plaquetas de la sangre.

Entre las plantas bordadas en el dechado de doña Berta se observa la flor de *x ja'il*¹⁷ o campanilla (*ipomea meyeri*).

16. Sobre el simbolismo del conejo, véase Dupiech Cavaleri (2021: 185-186).



Figura 8. Dechado. Berta Alborno Bolio. Yaxcabá (Yucatán, México). © Danielle Dupiech Cavaleri.

Doña Berta no puede decir por qué las borda ni tampoco identificarlas bien, pero Leydi indica que estas flores son campanillas del monte, tienen propiedades medicinales y, agrega,

«los antiguos las utilizaban en ceremonias mayas para hacer que las personas tengan su videncia, para arraigar su conocimiento. Con las semillitas que tienen adentro se las remojan y se hace un té que se le da a la persona que tiene una vida muy loca, muy desecha, para que agarre concentración y energía, para fortalecer su atracción de la videncia y el despertar de la parte espiritual. Esta flor la conocía, pero no la uso para hacer ceremonias fuertes.»

Se comprobó que varios motivos fitomorfos corresponden a plantas medicinales que las mujeres plasman en sus textiles para protegerse de los malos aires o de las enfermedades que éstas curan.

Los primeros hallazgos de esta investigación, confirman *grosso modo* los resultados de la primera. La información podría ser utilizada en el marco de programas dirigidos a las comunidades mayas para enseñar a las jóvenes generaciones cuál es el significado de los motivos que bordaban sus abuelas, propiciar que su factura sea retomada por

ellas y, de este modo, impulsar la revitalización de ese fragmento de la cultura maya que está en vías de extinción. Es prioritario promover nuevos proyectos en los estados de Quintana Roo y Campeche dirigidos a preservar los textiles mayas, además de lograr su reconocimiento como patrimonio intangible de la península de Yucatán.

Nota: Expreso un agradecimiento especial a Patricia Rubio Ornelas por la corrección de estilo de este texto.

Referencias

- ALONSO ESPINOSA, Á. (1997). *Los mayas de Quintana Roo (Hacia una crítica de los discursos de la construcción del otro y del manejo de los símbolos culturales por el poder)* (Tesis de licenciatura en Antropología Cultural). Puebla (México): Universidad de Las Américas.
- ARZÁPALO MARÍN, R. (2007). *El ritual de los Bacabes*. México: Coordinación de Humanidades UNAM.
- ÁVILA BLOMBERG, A. de (2015). In *Octacatl, in machiyotl: dechado de virtud y entereza*, catálogo de exposición. Oaxaca, México: Museo Textil de Oaxaca.
- BOCCARA, M. y PECH WITZ, M. C. (2020, primavera-verano). «El

17. En Xocen, doña Matea Ku Kanché borda *x-ja'il* en servilletas utilizadas durante el *Hanal Pixán* para envolver ofrendas. Las mariposas nocturnas asociadas al inframundo y a los difuntos se nutren de esta flor (DUPIECH CAVALERI, 2021: 227).



Figura 9. Dechado. Berta Albornoz Bolio. Yaxcabá (Yucatán, México). © Danielle Dupiech Cavaleri

conocimiento de los *meno'ob* y el poder de los aires (*ik'*).
Estudios de Cultura Maya, 55, 255-288.

— (en prensa). *Le Pouvoir des Aïrs. Essai sur les médecines traditionnelles des Mayas yucatèques*.

BRICEÑO MUCUL, I., YEH CHAN, M. del C., TUM BATUN, M., UN NOH, F. R. y DUPIECH CAVALERI, D. (2022, marzo). *Motivos, cosmogonía y símbolos en los bordados de la comunidad de X-Pichil* (Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo, México). Chetumal (Quintana Roo, México): Congreso del Estado de Quintana Roo. Decreto 221. Recuperado de http://documentos.congresoqroo.gob.mx/dictámenes/DI-XVI-2022-03-16-846_7.pdf

DÍAZ-BOLIO, J. (1987). *The Geometry of the Mayas and their Rattlesnake Art*. Mérida (Yucatán, México): Área Maya/Mayan Area.

Diccionario maya (2007). Ciudad de México: Porrúa.

DUPIECH CAVALERI, D. (2014, junio). *Analyse d'une tradition textile maya du Yucatán (XXIème siècle). Usages rituels et codes symboliques* (Tesis de doctorado dirigida por el Dr. Ch. Duverger). París: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

— (2017). *Tradition textile maya du Yucatán. Usages rituels et codes symboliques*. París: L'Harmattan.

— (2021). *Tradición textil maya de Yucatán. Usos rituales y*

códigos simbólicos. Mérida (Yucatán, México): LE-M (Laresgoiti Ehun Museoa) y Fomento Cultural Citibanamex.

GARZA, M. de la (1984). *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*. Ciudad de México: Centro de Estudios Mayas-Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM.

GAUTIER, M. (2002, otoño). «Les habits de l'identité maya yucatèque moderne». *Material History Review/Revue d'histoire de la culture matérielle*, 56.

LANDA, Fray D. de (2003). *Relación de las cosas de Yucatán*, estudio preliminar, cronología y revisión de María del Carmen León Cázares. Ciudad de México: Conaculta (Cien de México).

MORRIS, W. S. (1991). *Presencia maya*. Tuxtla Gutiérrez (Chiapas, México): Gobierno del Estado de Chiapas.



Ychsma brocades from the vicinity of Lima in the time of the Incas

Mary Frame

Independent Scholar,
West Vancouver, B.C., Canada
framem@hotmail.com

Abstract

Ychsma is one of the lesser-known textile styles of the central coast of Peru that date to the late periods. In this article, fragments of brocaded mantles from an Ychsma grave context, which is dated to the Late Horizon (1476-1532 A.D.) by the presence of an Inca plate, are described and illustrated. The mantles, which are characterized by certain technical features, images, colors and patterns of repetition, are used to identify further examples in museum collections. The expanded sample provides a detailed picture of one of the most spectacular types of textiles that belong to the Ychsma style, as well as highlighting a difference in orientation among them that may be significant.

Key words: Ychsma style, Armatambo, Late Horizon, brocade, mantle, yarn structure

145

Resumen

Ychsma es uno de los estilos textiles menos conocidos de la costa central de Perú que data de los períodos tardíos. En este artículo se describen e ilustran fragmentos de mantos brocados de un contexto funerario Ychsma que data del Horizonte Tardío (1476 – 1532 d.C.), por la presencia de un plato del estilo incaico. Los mantos, que se caracterizan por ciertos atributos técnicos, las imágenes, los colores y los patrones de repetición, se utilizan para identificar más ejemplos en las colecciones de los museos. La muestra ampliada proporciona una imagen detallada de uno de los tipos más espectaculares de textiles, que pertenece al estilo Ychsma, además de resaltar una diferencia de orientación entre ellos que puede ser significativa.

Palabras clave: estilo Ychsma, Armatambo, Horizonte Tardío, brocado, manto, estructura de hilo

In 1982, three students of archaeology, Francisco Vallejo, Mario Ruales, and Walter Tosso, excavated a Late Horizon (1476-1532 A.D) grave at Armatambo that contained textiles in the local style. Thirty years after the excavation, this extraordinary context provided the basis for describing the Ychsma textile style (Frame, Vallejo, Ruales and Tosso 2012a; Frame, Vallejo, Ruales and Tosso 2012b). Armatambo is located in what was known, during the Inca period, as the Señorío of Ychsma (Rostworowski, 1977). The Ychsma domain encompassed sites in the

Rímac Valley and the adjacent Lurín Valley, including the famous shrine of Pachacámac (Figure 1). Among the most spectacular of the more than 70 textiles and fragments from the Armatambo grave context are a number of distinctive brocades, which are the focus of this article. Similar brocades from a museum collection and an Armatambo excavation by Luisa Díaz in 2000 are included, as they reiterate and add to the characteristics that define the brocades.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1414

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvscd>

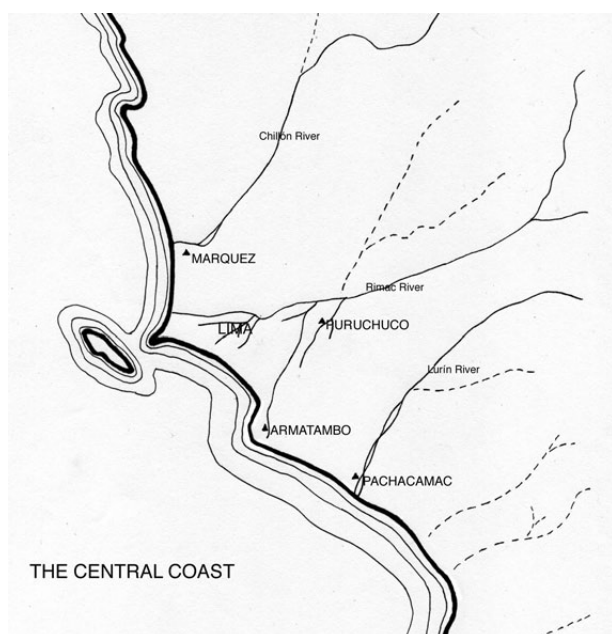


Figure 1. Ychsma brocades have been found at sites in the Rímac and Lurín Valleys, as well as at Márquez, on the southern margin of the Chillón Valley.

The Armatambo Burial Context

The tomb was a rectangular pit, the smallest of a number of former storage pits that were located in Sector D2 of the Armatambo excavation (Vallejo, 1988: Figure 2).¹ The mummy bundle had been placed upright in a corner. A study of the skeleton in the bundle revealed that the 50-year-old male had suffered from a serious malady of the spine called spondilo-arthritis, an affliction that would have twisted his body and given him an uneven gait. The body of a young woman, sacrificed at the time of the burial, was also in the pit. Her sprawled posture on the floor of the pit, the presence of a heavy adobe brick on her back, and the lack of funerary wrappings indicate the nature of her death. Various textile fragments, including ten tapestry fish, tapestry borders and brocade fragments, were encountered in the tomb fill, along with female figurines, a shell bracelet, a short staff or walking stick, spindles and a plate in the local Inca style (Ruales *et al.*, 1983; Vallejo, 1988: 394-401).

The funeral bundle had been elaborately prepared. The deceased was dressed in four tunics and two loincloths, his face was painted red and plaques of a gold-silver alloy were put on his eyes and penis. His arms and legs were painted with blue geometric designs, mainly diamonds, and he wore feather earrings. A wrapped spondylus shell had been placed near his hand, before he was completely enshrouded in a tie-dye mantle. Layers of

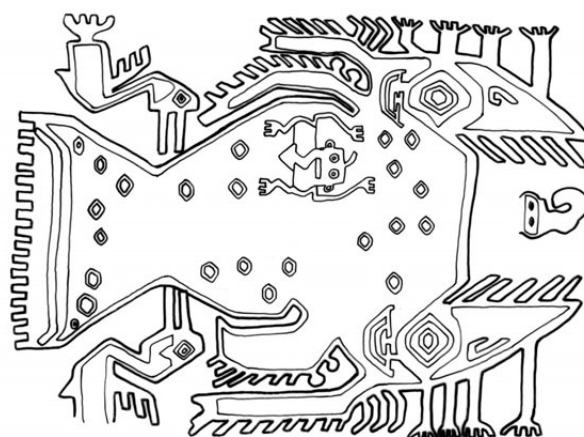


Figure 2. The illustrated fish, and small parts of similar figures above and below it, are brocaded on a mantle fragment from the Armatambo burial. The warp is oriented vertically in the illustration. 82 x 60 cm. #10a, SM 363.02.2126.

textiles, separated by ties, were added to the bundle. Many were mantles or large fragments of mantles, while others were tunics or fragments of feathered cloths.² Tapestry tunics and mantles with tapestry patches were included, as well as plain tunics and mantles. A twined mat covered the bundle and a folded fragment of a mantle with appliquéd tapestry squares was placed on top (Ruales *et al.*, 1983; Vallejo, 1988: 394-401). The predominance of cotton yarns, even in tapestry and brocade textiles with imagery, is a notable characteristic of the textiles from the Armatambo context.

The elaborate mortuary treatment of the deceased suggests that he had a particular status and/or a relatively high rank during life. The concentration of textiles in the local style, and the dearth of Inca-influenced textiles, suggests that his authority was centered in the local community, rather than derived from a position within the Inca bureaucracy.

Technical Features of the Brocades

The brocades from the Armatambo grave are unusual for the size and the detail of the figures (Figure 2), as well as for the size of the base cloth. Three panels of cloth, each approximately 60 centimeters wide and 300 to 350 centimeters long, were stitched together to make a rectangle. The original size of the Armatambo brocades is projected from the size of the largest fragments, the scale of the figures, and complete brocade mantles of the same type that are from other excavations or sites on the central coast. Although the cloths are here referred to as «mantles», the size could indicate uses other than as garments. All of the brocades from the 1982

1. The Universal Transversal Mercator (UTM) coordinates of Sector D2 are 8°652,975 N and 280,250 E (Ruales *et al.* 1983).

2. During the unwrapping of the bundle, the archaeologists assigned consecutive numbers to the textiles as they were removed. These numbers, which are recorded in the captions just before the museum registration number, indicate the position of textiles in the bundle.

Armatambo context are fragmentary, and some are torn or have small pieces of cloth sewn to edges, which suggests a specific, but unknown, history of use before being reused as wrappings in the funerary bundle.

The brocades with large figures share a constellation of technical features, in addition to the three-panel format. They are woven with all-cotton yarns, including the discontinuous supplementary wefts that form the brocaded figures. The supplementary wefts include natural colors of cotton, as well as dyed colors of blue, brown and, in some cases, paler shades of green, brick, gold, and pink. The use of cotton, which does not accept dyes as readily as camelid fiber, imparts a softer color range to the textiles that is visually distinctive. The supplementary wefts invariably float over an odd number of warps (usually five), before being tied down by one warp. The tie-downs are arranged in alternate alignment. The weavers likely set their loom up with a heddle rod and shed roll for the plain-weave ground cloth (Figure 3, shown at the top), plus two more heddle rods to control the warps that tied down the supplementary weft floats in alternate rows (Figure 3, shown in the middle). Alternating one shed control for the ground cloth with one heddle rod for the tie-down would produce the structure of the brocades. The ground cloth is warp-predominant plain weave, and the sett varies from 13 to 21 warps per centimeter and 7 to 14 wefts per centimeter. The loom used to weave the brocades may have been a body-tensioned loom. When working under adjustable tension such as that offered by a body-tensioned loom, there is a tendency for the cloth to become slightly warp-predominant. The width of the panels (54 to 70 centimeters) is consistent with this type of loom.

Yarn spin is another technical feature that requires description.³ Almost invariably, the warps are spun in the Z direction and then plied in the S direction, notated as S(2z), like the cotton warps of most textiles from the central and south coast of Peru. A single example from the bundle has some warps that are opposite in spin and ply Z(2s), and it stands out as unusual. The supplementary wefts are usually Z-spun singles, used as a pair (2Z), or occasionally as a threesome (3Z). However, several brocades in the sample include pairs of S-spun singles (2S) or plied yarns Z(2s) among the supplementary wefts. The ground cloth wefts are most often S-spun singles (S), but can also be Z-spun singles (Z) or plied yarns S(2z). From this description, it is clear that variability in yarn structure is a trait of Ychsma textiles. The most recurrent combination for the brocades with large figures is S(2z) for warps, S-singles (S) for ground-cloth wefts, and pairs of Z-singles (2Z) for supplementary wefts.

The spindles from sites in the Rímac and Lurín Valleys are of the long, slender type that is pointed at both ends and that has a clay bead or whorl near the center. Ychsma

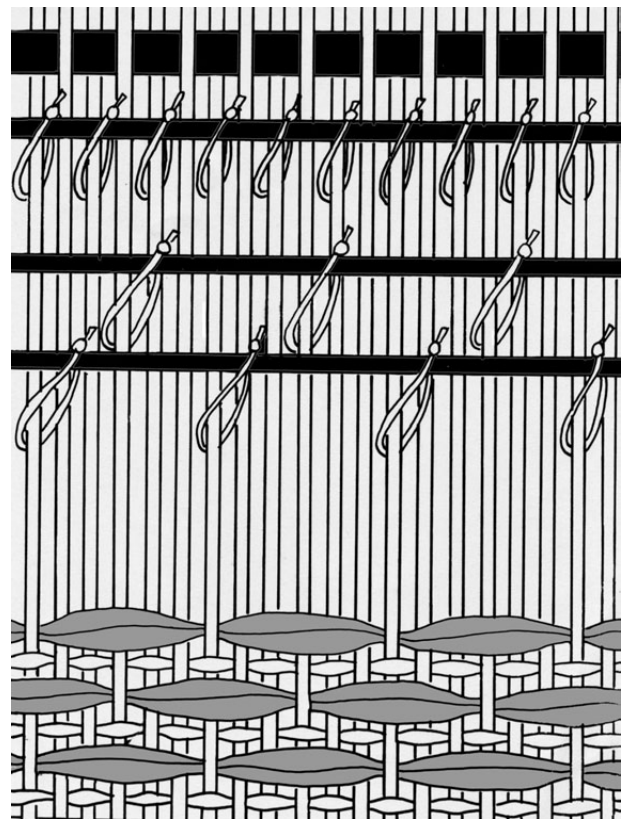


Figure 3. The supplementary wefts in the brocaded mantles float over five warps and are tied down by one warp (shown in the lower section). The structure suggests that shed controls would include a shed roll and heddle rod (upper section) for the plain-weave ground cloth, and two heddle rods for the tie-downs of the supplementary wefts (middle section).

spinners probably used the spindles in the vertical orientation for Z-spun yarns, and in the horizontal orientation for S-spun yarns. Yarns of both twist directions are found on similar spindles, which suggest that the slender spindle with points at both ends was a dual-purpose tool that could be used in two orientations to produce yarns that were either Z- or S-twist. Some Ychsma textiles, including three loin cloths, a tie-dye mantle, and an embroidered mantle in the Armatambo bundle, are woven with all S-spun yarns (used singly), but most of the yarns used in textiles of all types are initially twisted in the Z-direction.⁴

The Brocade Sample from the Armatambo Context

The smallest of the brocade fragments from the Armatambo bundle displays a complete figure of a fish (Figure 2) on a dark brown ground cloth. The cotton warps and wefts of the ground cloth are plied S(2z), and the

3. The notation method used here follows that developed by Splitstoser (2012).

4. Chancay spinners used a similar type of spindle, but they used S-spun singles almost exclusively for openwork headcloths that were worn by women.

supplementary wefts are Z-spun pairs (2Z). The sett is 17 warps and 14 wefts per centimeter. Colors include yellow, brown, blue, white and tan. Parts of two more fish are brocaded in different color combinations, which suggests that the original mantle had a pattern based on at least three alternating colors. The figures are from a single panel, and the complete fish takes up the whole width of the 60 centimeters panel. The brocade wefts densely cover the ground cloth to produce a figure with extensive detail, including outlines.

The figural representation combines two viewpoints – the mouth, tail and body are shown in profile, but the two eyes are shown from above. As well, an X-ray view of the body shows a quadruped in the stomach of the fish. The mouth of the fish is open and it appears to be ingesting a worm-like sea creature; at the same time, two birds peck at its body. The interaction of figures, here in the act of feeding on each other, is one characteristic of Ychsma imagery that is different from many styles, where isolated and repetitive motifs predominate. Fish are particularly important images in the Ychsma style, and appear on other types of textiles as well as brocades. This brocade fragment was torn before burial, and was sewn with coarse stitches to a dark brown mantle with a concentric circle of colored feathers.

One of the wrapping cloths that was located near the outside of the funerary bundle has a brocaded image of a plant, possibly a fruit tree (Figure 4). Two large fragments survive, and the measurements indicate that it was a three-panel mantle that was at least three meters in length. The ground cloth has warps that are plied S(2z) and wefts that are Z-singles (Z); the supplementary wefts are pairs of Z-singles (2Z). The sett is 14 warps and 9 wefts per centimeter. The square motifs are arranged in double columns on each panel, with the vertical axis of the motif aligned with the warp. Originally, each panel had fourteen or sixteen

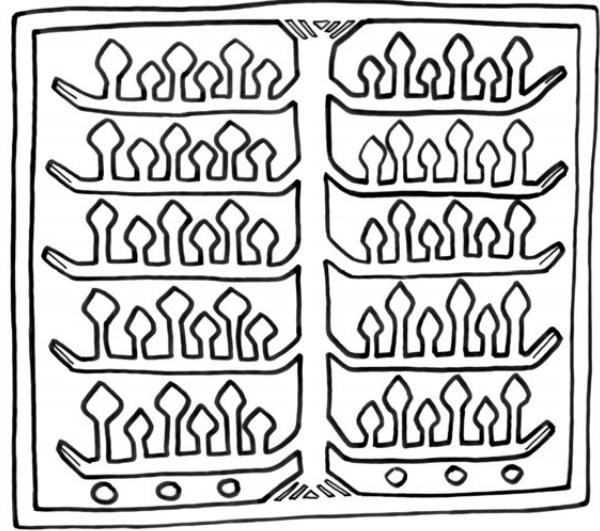


Figure 4. A plant motif, possibly a tree with fruit, is repeated in double columns in each panel of a fragmentary mantle. #4,167 (warp direction is vertical in the illustration) x 160 cm, SM 363.02.1996 and 130 x 128 cm, SM 363.02.2119.

motifs. The motifs are woven with three shades of tan and brown cotton, against a cream ground cloth. Two distinct combinations of colors are present in the figures, and the two color combinations alternate on diagonals. Plants are also recurrent motifs in textiles of the Ychsma style, where they are sometimes shown with creatures feeding at them (Ubbelohde-Doering 1952: 80) or picking fruit from them.

Another large fragment of a three-panel mantle repeats an unusual motif that may be a zoomorphized plant (Figure 5A). The curling tendrils and branching segments suggest

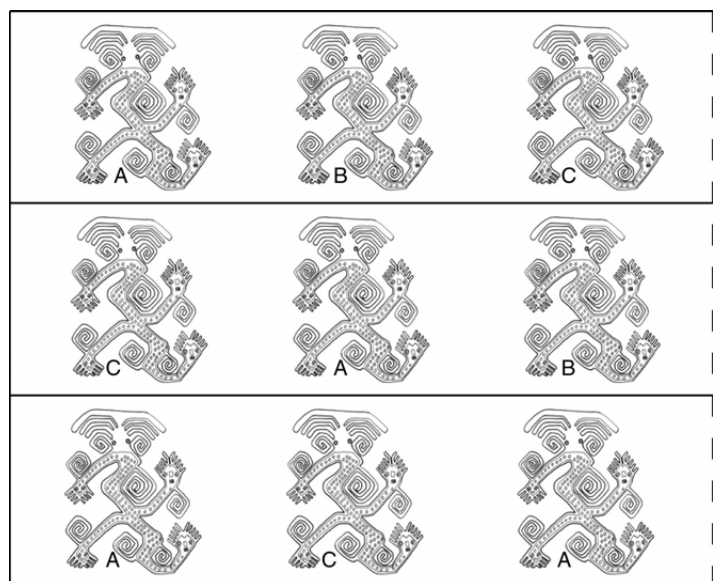


Figure 5 A and B. A figure that may be a zoomorphized plant repeats on the panels of a fragmentary mantle. Differently colored figures, denoted by the letters A, B, and C, repeat on diagonals. 250 (warp direction is horizontal) x 180 cm. #18 a and b, SM 363.02.1998.

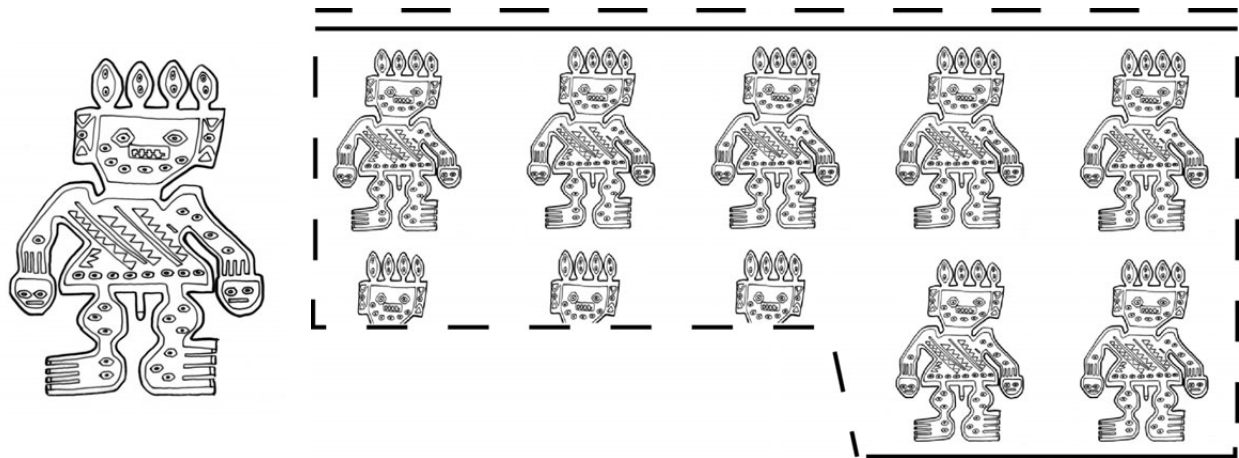


Figure 6 A and B. A male figure repeats in two bands on a panel from a mantle encountered in the grave fill of the Armatambo burial. 178 (warp direction is horizontal) x 57 cm. #50, SM 363.02.1426.

plant growth, while the main stalks have the form of double-headed snakes. The tassel-like top of the main head, and the incipient tassels on the minor heads, also suggest the growth habits of plants such as corn. The motif takes up the full width of a panel, and it is oriented in the weft direction. Nine motifs on three panels are preserved, as well as both weft selvages on all panels. The motifs are brocaded in typical shades of red-brown, tan, and two shades of blue, and three different combinations of colors are used for figures. Figures woven with the same colors line up on diagonals that span the three panels (Figure 5B).

The weft of the ground cloth is unusual, and changes for each figure. The ground wefts, which are only moderately visible in the warp-predominant cloth surrounding each figure, are dark brown, yellow, or a striped combination of the two, but these color changes do not repeat in a regular pattern. Sections between figures are often in shreds because the ground wefts have completely disappeared. The wefts that have disappeared may have been dark colors that were obtained through the use of an iron mordant during dyeing. The ground cloth has warps that are plied S(2z) and wefts that are S-singles (S), and the sett is 16 warps and 12 wefts per centimeter. The supplementary wefts are pairs of Z-singles (2Z). Narrow fragments of other cloths are sewn to a warp and a weft selvedge, hinting that the cloth was used in a particular, but unknown, way before being reused in the funerary bundle.

Human figures are brocaded on two mantle fragments from the Armatambo context. One fragment, consisting of one partial panel and a narrow fragment of a second panel, was found in the fill above the bundle. The male figure wears a diagonally patterned tunic, but apparently not a loincloth, as his penis is depicted (Figure 6A). The circles on the limbs may be representations of tattooing or body painting and the headdress may depict feathers or ears of corn. The figure holds objects with faces in both hands that could be anthropomorphized spondylus shells, rather than trophy heads. The figures, arranged in two bands with their body axis oriented in the weft direction (Figure

6B), are brocaded on the fragment in shades of dark blue, green, red-brown, pink, and yellow-brown. Figures exhibit at least four different combinations of colors, and figures of the same color line up on diagonals in the existing panel. The ground cloth has warps that are plied S(2z) and wefts that are S-singles (S), and the sett is 20 warps and 13 wefts per centimeter. The supplementary wefts are pairs or triplets of Z-singles (2Z or 3Z). A narrow strip of different fabric is coarsely sewn to one edge of the yellow ground cloth, which was torn before it was placed in the tomb.

The most detailed human figure is repeated on three fragmentary panels of another mantle (Figure 7). The figure spans the whole width of the panel and is oriented in the weft direction. The ground cloth has warps that are plied S(2z) and wefts that are S-singles (S), and the sett is 18 warps and 11 wefts per centimeter. The supplementary wefts are pairs or triplets of Z-singles (2Z or 3Z). Parts of several images are preserved and, although none is complete, it is possible to reconstruct the image from the parts. The male figure wears a tunic with a diagonal pattern and a large, crescent shaped headdress. He stands with his hands upraised within an architectural setting with stepped risers at both ends, a setting that may represent a sunken plaza. Below him (or in front of him) are two tethered ungulates, which could be deer or camelids. The tethered animals and the formal setting suggest that a sacrificial rite is being depicted.

The asymmetry of the major figure is notable, and possibly purposeful. One shoulder is lower than the other and his hands have either four or six digits. The crustaceans in the background, which also have their limbs upraised, have one large claw and one small one, mirroring the asymmetry of the major figure. Because the person that was wrapped in the mantle had a malady of the spine that would have twisted his posture, there is reason to suspect that there is an element of portraiture in the image. The malady may have marked him as a potent or powerful individual and conferred a specialized status. Perhaps he also presided at sacrifices of deer or camelids?

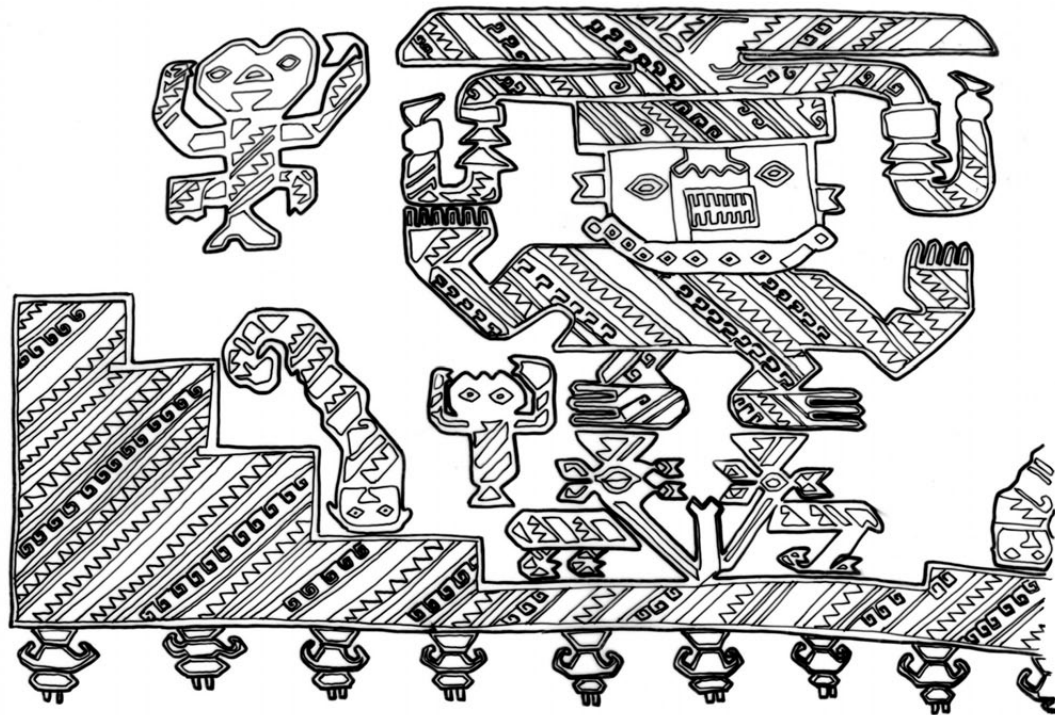


Figure 7. The most elaborate brocade figure is so large that no complete figure remains on any of the three fragmentary panels. The original mantle likely repeated the figure and the flanking architectural features six times. 212 (warp direction is horizontal) x 180 cm. #22, SM 363.02.2122.

This image is so large that it likely repeated only twice on each panel, if the mantle was about 350 centimeters in length. The architectural setting, the multiple figures, and the flattened crescent headdress and chinstrap suggest that the Ychsma style was influenced by the Sicán style during the Late Horizon. Sicán people, from the Far North Coast of Peru, apparently visited the shrine of Pachacámac, as a considerable number of Sicán textiles have been recovered there (see, for example, Schmidt, 1929: Plates 488 - 496; Uhle, 1991: Plate 6, #9 and #15; Plate 8, #17, #18 and #19).

Another human-like figure is repeated on three panels of a fragmentary mantle that was excavated in a different sector of the Armatambo site by the same archaeologists in 1982 (Figure 8A). This is the widest brocade mantle in the sample, as each panel measures 68 to 70 centimeters in width. The ground cloth has warps that are plied S(2z) and wefts that are S-singles (S), and the sett is 14 warps and 12 wefts per centimeter. The supplementary wefts are pairs of Z-singles (2Z).

The figures, brocaded in shades of blue, green, red-brown and yellow-brown, are oriented in the weft direction on the yellow ground cloth (Figure 8B). Nine complete figures and parts of three more remain. The figure wears a long tunic, but has attributes that suggest a supernatural, or non-natural, status. Serpentine appendages sprout from the figure's head, hands, and feet and terminate in animal heads or full

figures. Animals that may be supernatural felines, birds, and snakes flank the central figure. Feline and bird tails, as well as extensions from the lower edge of the figure's tunic, are represented as a series of stacked triangles. This conventionalized representation of tails or textile bands is not uncommon in Ychsma imagery on tapestry tunics and square tapestry patches (Frame et al 2012a and 2012b: Figure 9), or on textiles of northern styles such as Chimú (see Rowe, 1984: 135). The image of a frontal anthropomorph that is connected to birds or felines is a recurrent one among Chimú textiles of the «Plain Crescent Headdress Style» that Rowe dates to the Late Horizon (1984: 121-143).

The influence of northern styles on the imagery of the Ychsma style appears to be strong during the Inca period. A fragment of another Ychsma brocade, which was collected from Surco (Armatambo) by Adolf Bandelier at the end of the nineteenth century (Hyslop and Mujica, 1992: Figure 13), also exhibits an affinity with the Chimú figures that wear a plain crescent headdress and tunic. The frontal figure, whose hands are raised, is shown largely in silhouette, and it is located within a frame with stepped risers at the sides. However, the cotton yarns, the distinctive color palette, the yarn spin⁵ and the brocade structure (Figure 3) distinguish the two Armatambo examples discussed here from the published Chimú examples described by Rowe (1984: 121-143).

5. The ground cloth has warps that are S(2z) and wefts that are S-singles (S), and the sett is 17 warps and 12 wefts per centimeter. The supplementary wefts are pairs of Z-singles (2Z).

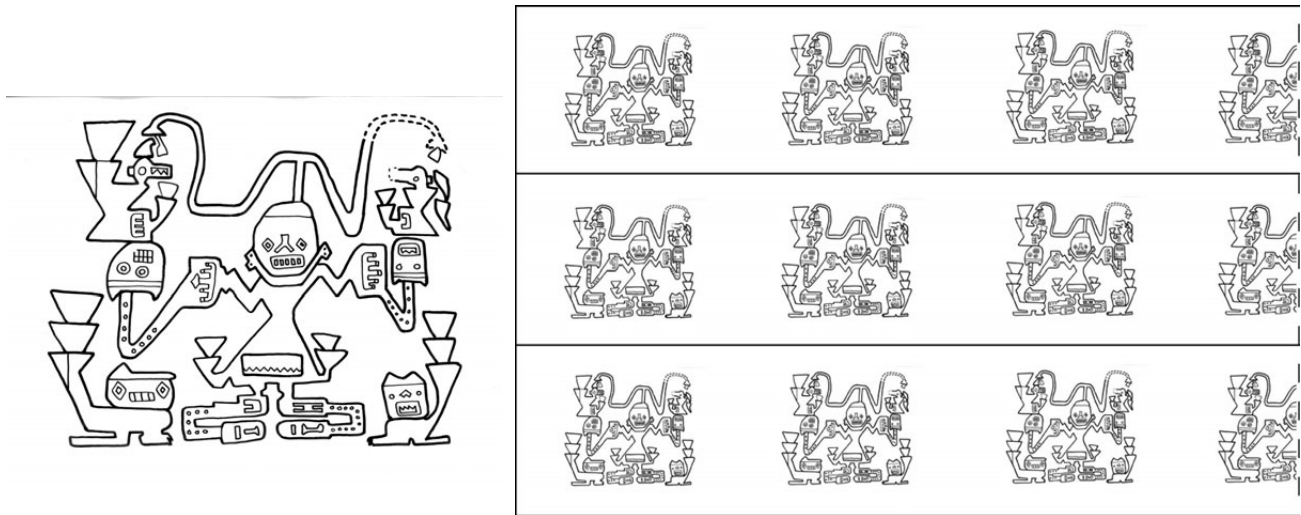


Figure 8 A and B. An anthropomorphic figure that resembles figures on Chimú textiles is repeated on the three panels of a mantle excavated from Sector D-1, Pozo 8 at Armatambo in 1982. >290 (warp direction is horizontal) x 206 cm. SM 363.02.1994.

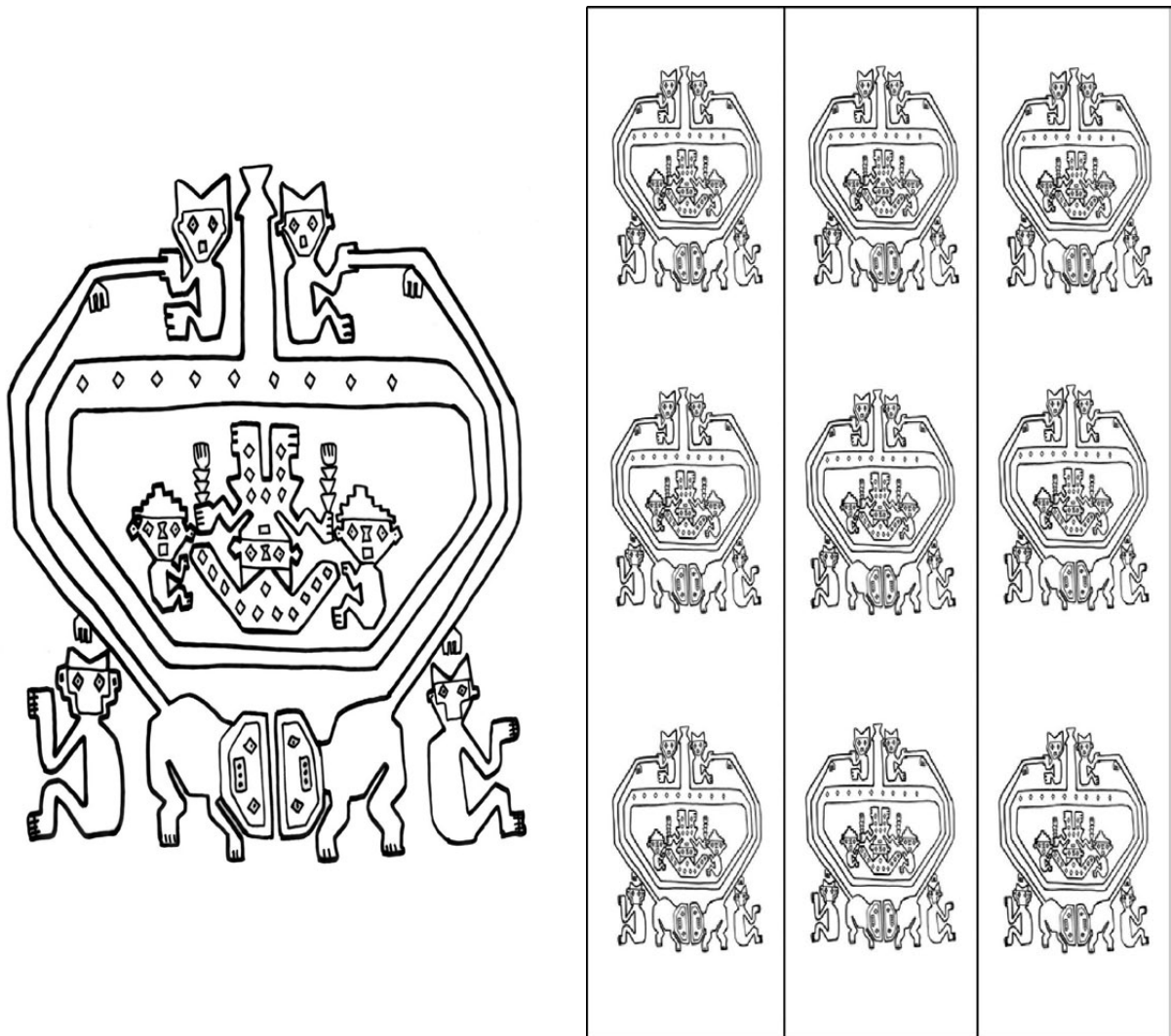


Figure 9 A and B. A scene that involves raftsmen, spondylus divers, and a figure that wears a crescent headdress is repeated nine times on a complete mantle from Armatambo. 295 (warp direction is vertical) x 170 cm. Luisa Díaz excavation, Armatambo 2000, 139.5-D.

Related Brocades from the Central Coast

Three brocade mantles that retain parts of all of their selvages have been excavated or collected at central coast sites. The three conform to the technical features and stylistic features of the fragmentary mantles from the 1982 Armatambo context. The archaeologist, Luisa Díaz, excavated the first example in the year 2000 at Armatambo. The three-panel mantle repeats an abstract raft scene with divers on each panel (Figure 9A). The pictorial elements that relate this scene to less abstract versions of the raft scene are the two seated raftsmen that flank the pillar at the top center, and who hold the divers by ropes (tails, in this case). The ropes have spondylus shells attached to them. Spondylus shells, which come from the warmer, tropical waters off of coastal Ecuador, are a recurrent offering in central coast graves of the Late Horizon, including the 1982 Armatambo context, and in painted and woven scenes of spondylus collection that are displayed on Ychsma textiles (see, for example, Frame et al 2012a and 2012b: Figures 8A and B; Lumbreras, 1974: Figure 194; Schmidt, 1910: Figures 24 and 25). A figure that wears a crescent headdress is shown upside-down in the center of the image. The hands are extended sideways and the figure holds tasseled bands that have the form of stacked triangles. The addition of this figure to the more standard elements of a raft scene is unusual, although the figure itself is not unusual among figures on Ychsma textiles.

The ground cloth has warps that are plied S(2z) and wefts that are S-singles (S). The supplementary wefts are variable, and include Z-singles used as pairs or foursomes (2Z or 4Z), pairs of S-singles (2S), and plied S(2z) yarns. The sett ranges between 18 and 21 warps and 9 and 12 wefts per centimeter. The motifs are brocaded in combinations of brown, beige, white, green, light pink and two shades of blue. Three combinations of colors are present, and figures displaying the same color combination line up on diagonals.

The other two mantles are from Márquez, which is located on the southern margin of the Chillón Valley (Figure 1). The figure of a human who wears a tunic and a crescent headdress repeats in double columns in each panel of one mantle (Figure 10A). The body axis of the figure is oriented in the warp direction, and seven pairs of figures repeat in each panel (Figure 10B). The figure stands on an anthropomorphized structure that may be a watercraft or platform. The attachment of small heads to the figure is a notable stylistic feature. The heads could be conventionalized representations of spondylus shells.

The ground cloth is woven with warps that are plied S(2z) and with wefts that are S-singles (S), and the sett is 20 warps and 7 wefts per centimeter. The cotton supplementary wefts (2Z) used to brocade the figures include tones of blue, pink, orange, cream and several shades of brown. Figures exhibit two different combinations of colors, which alternate on diagonals that span the whole mantle.

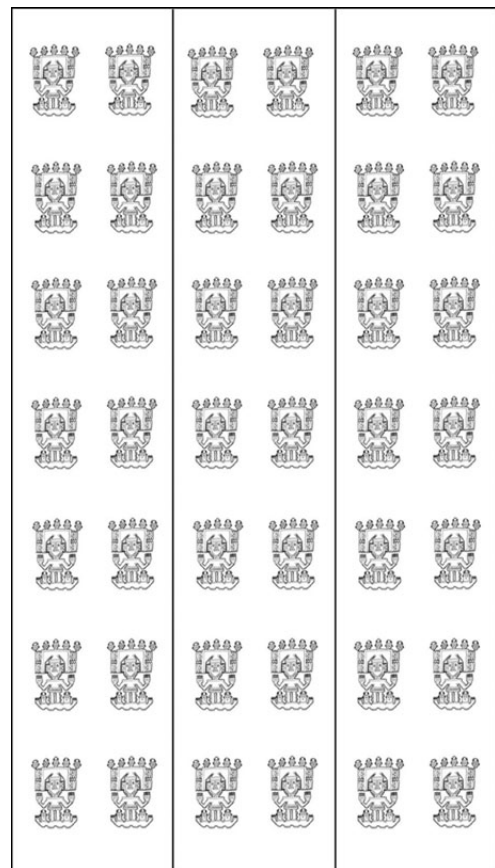
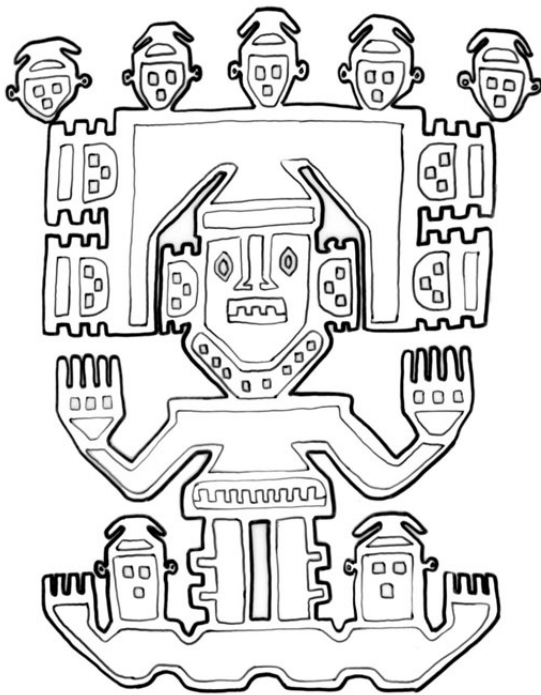


Figure 10 A and B. A human in a standard pose with hands upraised is brocaded in double columns on the panels of a complete mantle from Márquez, Chillón Valley. 320 (warp direction is vertical) x 180 cm. AMNH B/8600, Gaffron collection.

A complex figure accompanied by fish repeats in double columns on the panels of the second mantle from Márquez (Figure 11A). A basket-like structure is appended to the chest of the figure, and it is full of fish and circular objects that may be spondylus shells. The fish in the background and the fish attached to the figure's hand by a rope clearly indicate the ocean setting. Although the body axis of the figure is parallel with the weft, the aquatic setting indicates that the swimming figure is in its natural orientation when the mantle is oriented vertically (Figure 11B).

The ground cloth is woven with plied S(2z) warps and wefts, and the sett is 18 warps and 11 wefts per centimeter. The supplementary wefts that are used to brocade the figures in blue, green, pink, tan, and several shades of brown are a mixture of S-singles (S) and Z-singles that are paired (2Z). Four differently colored versions of the figure repeat on the mantle, but not in a regular pattern.

As with all the brocades of this type, the supplementary wefts are densely packed, which produces solidly colored figures. The close spacing of warps in the ground cloth and the relatively short (five-span) floats of the supplementary wefts allows for detail, including narrow outlines and figures within figures. Single figures occupy the full width of a panel on some mantles (Figures 2, 5, 7, 8, and 9) while two figures, arranged in a double column, repeat on panels of other mantles (Figures 4, 6, 10 and 11). In both cases, figures line up in a compact grid of horizontal rows and vertical columns, and all figures repeat in the same orientation on the same mantle. Figures are colored in two to four distinct combinations of colors, and similarly colored figures usually, but not always, repeat on the same diagonal. When three combinations of colors are used for figures, they sometimes repeat in a four-part sequence on diagonals (ie, ABAC).

Figures on the mantles are seen in their natural orientation when mantles are viewed with the long (warp) dimension oriented horizontally in some cases (Figures 5, 6, 7 and 8), and with the long dimension oriented vertically in other cases (Figures 2, 4, 9, 10, and 11). This difference could indicate that mantles were displayed or used in different ways, if viewing figures in their natural orientation was the norm. There could be a symbolic expression of gender encoded in the difference in orientation, even if they were displayed on walls. In the Ychsma style, and other styles, male garments have vertically oriented warps while female garments have horizontal warps.

Although brocading is an exceedingly common technique in coastal styles, the examples of Ychsma three-panel mantles are different from those of other styles. The muted color palette of natural and dyed cotton yarns, the size and complexity of the images, the large size of the mantles, the unusual combination of yarn spin, and the fineness of the brocading distinguish them from textiles of northern styles, such as Sicán and Chimú, that share some aspects of the imagery.

The Ychsma brocaded mantles in the sample exhibit a cross-section of imagery and themes in Ychsma textiles.

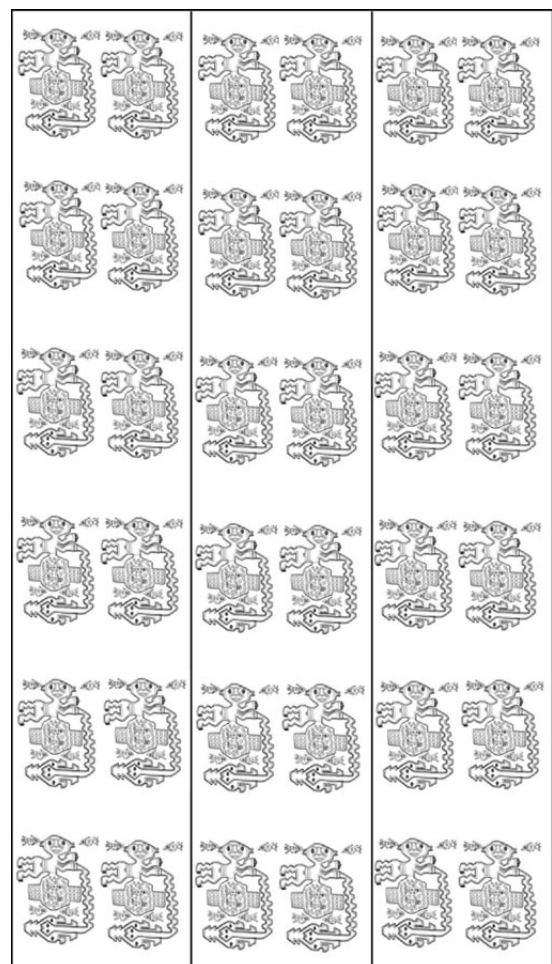
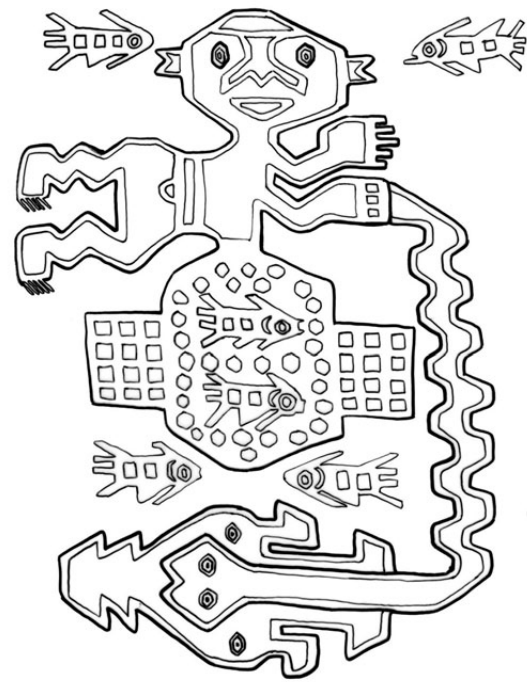


Figure 11 A and B. A swimming figure with a basket attached to his chest is brocaded in double columns on the panels of a mantle from Márquez, Chillón Valley. 327 (warp direction is vertical) x 186 cm. AMNH B/8605, Gaffron collection.

Humans, plants, birds, terrestrial animals, and particularly fish, are depicted, and different figures sometimes interact in specific settings on land or at sea. The figures are often shown as feeding or gathering food, which may suggest an alimentary pyramid or hierarchy underlies the depicted action. Spondylus, referred to as food for the gods in Quechua myth, is a recurrent theme in the corpus of Ychsma textiles, including the brocaded three-panel mantles discussed here.

Abbreviations Used

AMNH	American Museum of Natural History, New York
SM	Museo de Arqueología y Antropología of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima

Acknowledgments

I would like to thank Mario Ruales, Francisco Vallejo, and Walter Tosso for collaborating with me in the study of the textiles from the Armatambo context that they excavated. I also thank Luisa Díaz and Patricia Landa for sharing information on the mantle that was excavated in 2000 at Armatambo. Vuka Roussakis at the American Museum of Natural History and Dolly Buitron and Gloria Quispe at the Museo de Arqueología y Antropología of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos were very helpful in providing access to the stored textiles referred to in this article. Research related to this article was carried out under a fellowship at Dumbarton Oaks in 2001 and during research trips to Peru. I am grateful to the Selz Foundation for providing travel funds for the research trips to Peru.

References Cited

- FRAME, Mary, Francisco VALLEJO, Mario RUALES, and Walter TOSSO (2012a). Ychsma Textiles from a Late Horizon Burial at Armatambo. *Nawpa Pacha* 32 (1):43–84. Berkeley: Institute of Andean Studies.
- (2012b). Los Textiles Ychsma del Horizonte Tardío en el entierro de Armatambo. *Arqueología y Sociedad* No. 24, 2012: 437–478.
- HYSLOP, John and Elias MUJICA. (1992). Investigaciones de A.F. Bandelier en Armatambo (Surco) en 1892. *Gaceta Arqueológica Andina* VI (22): 63–86. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- LUMBRERAS, Luis. (1974). The Peoples and Cultures of Ancient Peru. Trans. by Betty J. Meggars. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María. (1977). Breve ensayo sobre el Señorío de Ychma. In *Costa peruana prehispánica* (pp. 71–78). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ROWE, Ann. (1984). *Costumes and Featherwork of the Lords of Chimor: Textiles from Peru's North Coast*. Washington, D.C.: The Textile Museum.
- RUALES, Mario, Walter TOSSO and Francisco VALLEJO. (1983). Informe de las excavaciones de rescate del sector D1 de Armatambo. Informe técnico presentado al Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- SCHMIDT, Max. (1910). Über Altperuanische Gewebe mit Szenenhaften Darstellungen, *Baessler-Archiv*, Band 1, Heft 1. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- (1929). *Kunst und Kultur von Peru*. Berlin: Propyläen-Verlag.
- SPLITSTOSER, Jeffrey (2012). The Parenthetical Notation Method for Recording Yarn Structure. *Textile Society of America Symposium Proceedings*. Paper 745. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/745/>
- UBBELOHDE DOERING, Heinrich. (1952). *The Art of Ancient Peru*. New York: Frederick A. Praeger.
- UHLE, Max. (1991). *Pachacamac: Report of the William Pepper, M.D., LL. D., Peruvian Expedition of 1896 [1903]*. Philadelphia: The University Museum of Archaeology and Anthropology, University of Pennsylvania.
- VALLEJO, Francisco. (1988). Riti funerari nel Perù preispanico: analisi di una tomba del complesso cimiteriale di Armatambo. In Maria Lunghi (ed.), *Ande: preistoria come progetto, documenti etno-archeologia precolombiana* (pp. 381–443). Brescia: Università Cattolica del Sacro Cuore.



La colección arqueológica costarricense de Karl Wahle, cónsul honorario de la Monarquía Austrohúngara. Renacimiento de una colección olvidada

János Gyarmati[†]

Resumen

En 1902, el Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Hungría, antecesor del Museo de Etnografía, adquirió una colección de ciento tres objetos arqueológicos costarricenses del Museo de la Corte de Viena. Los objetos habían pertenecido originariamente a un conjunto mayor (de cuatrocientos cincuenta), comprados al director del Museo Nacional de Costa Rica por Karl Wahle, el cónsul austrohúngaro en San José, quien posteriormente los donó al museo de Viena.

Una cuarta parte de las piezas, hallazgos arqueológicos de cuatro cementerios en las inmediaciones de la capital costarricense, llegaron a Budapest por intermediación del diplomático húngaro Bela Rakovszky, quien en 1901 dio la vuelta al mundo en el barco de la Monarquía austrohúngara *Donau* y desempeñó un papel inspirador en el inicio de la colección. Aunque la parte de la colección que finalmente llegó a Budapest no es de gran importancia en términos de calidad, ilustra muy bien el «boom de adquisiciones» que caracterizó el cambio de siglo del xix al xx, en el que –debido a una interacción de circunstancias– Costa Rica estuvo representada en un grado desproporcionado a su tamaño real.

Gracias a los documentos conservados por los descendientes de Wahle, puedo presentar las actividades sociales de un diplomático austrohúngaro residente en América Central.

Palabras clave: Monarquía Austro-Húngara, Costa Rica, arqueología, colección, museología

Abstract

In 1902, the Ethnography Department of the Hungarian National Museum – predecessor to the Museum of Ethnography – acquired a collection of 103 Costa Rican archaeological objects from the Viennese Court Museum. The material had originally belonged to a larger assemblage of 450 objects purchased from the director of the Costa Rican National Museum by Karl Wahle, the Austro-Hungarian consul to San Jose, who subsequently donated them to the museum in Vienna.

A quarter of the pieces, archaeological finds from four burial sites in the vicinity of the Costa Rican capital, came to Budapest through the intermediacy of Hungarian diplomat Bela Rakovszky, who circumnavigated the globe on the Austro-Hungarian Monarchy ship *Donau* in 1901, and who played an inspirational role in the collection's inception. Although the part of the collection that eventually found its way to Budapest is of no great note in terms of quality, it does nicely illustrate the "acquisitions boom" that typified the turn of the 20th century, in which – due to an interplay of circumstances – Costa Rica was represented to a degree disproportionate to its actual size.

Due to the documents preserved by the Wahle's descendants I am able to present the social activities of an Austro-Hungarian diplomat living in Central America.

Key words: Austro-Hungarian Monarchy, Costa Rica, archaeology, collection, museology

[†] Curador de la Colección Precolombina, Museo de Etnografía de Budapest, Hungría; jns.gyarmati@gmail.com

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1415

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsd>



Figura 1. Karl Wahle con una pieza de su colección.

Las colecciones etnográficas y arqueológicas procedentes de diferentes continentes y guardadas en museos europeos o norteamericanos muchas veces pierden su historia. No solo pierden sus contextos culturales, desaparecen para siempre, y en algunos casos su procedencia es desconocida también. Sólo basándonos en sus rasgos estilísticos es posible identificar su país de origen. Lo mismo sucede con sus verdaderos coleccionistas. Generalmente solo se conoce el nombre de las personas a través de las cuales las colecciones llegan a un museo, y, aunque sepamos el nombre de la persona que creó la colección, a menudo no sabemos nada acerca de él ni de su relación con la colección. Sin embargo, hoy en día, gracias al desarrollo de Internet, no es raro que una colección muerta cobre vida, y recupere, al menos, una parte de su historia. En los últimos años, dos casos similares han ocurrido en la Colección América del Museo de Etnografía de Budapest. En este artículo deseo presentar uno de estos dos casos como un ejemplo sobre el futuro de las colecciones enterradas en los almacenes de los museos.

La historia comenzó como siempre. El Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Hungría recibió ciento tres piezas arqueológicas del Hofmuseum de Viena en 1902. Ese mismo año, un funcionario del museo publicó un breve artículo acerca de la donación en la revista del

departamento (BÁTKY 1902: 110). Según el autor, la colección, de cuatrocientas cincuenta piezas procedentes de la ciudad de Cartago, del valle Cauca de Colombia, fue enviada a Viena por Karl C. Wahle, cónsul honorario de la Monarquía Austrohúngara en San José de Costa Rica, con la condición de que una parte de la colección fuese enviada al Museo de Budapest. Este breve informe no solo deja en la obscuridad las circunstancias de la adquisición, sino también comunica información dudosa sobre el origen de la colección, por lo que durante casi un siglo la colección fue inventariada en el Museo de Etnografía como una colección colombiana.

Las investigaciones realizadas en los últimos años en los archivos de ambos museos y en el Archivo Militar de Viena arrojaron luz sobre la historia de la colección, de la cual hasta hace poco tiempo se desconocía el rol de las personas implicadas. Tampoco se tenía información acerca de la creación de la colección y las circunstancias de su llegada a Viena, según nos informa la correspondencia entre Karl Wahle y Franz Heger, jefe del Departamento de Antropología y Etnografía del Museo de Viena; sin embargo el informe preparado por el Dr. Jacob Krock sí incluye importantes detalles. Él era el médico de la fragata *Donau*, que recorrió América del Sur entre 1900–1901. El viaje del *Donau* ciertamente respondió a la práctica centenaria de las

monarquías occidentales, las cuales lanzaron sus naves de guerra con varios propósitos: la exploración, la investigación científica, el desarrollo de los servicios diplomáticos, comerciales y militares, o simplemente la demostración de su poder a través de su flota. Entre 1776 y 1913, los barcos de la Monarquía Habsburgo llevaron a cabo más de cien «misiones» en rutas de ultramar (HATSCHER 2001: 86). Después de uno de estos viajes, de la expedición de Asia Oriental de 1868-1870, se estableció el Departamento de Etnografía del Museo Nacional de Hungría en 1872. Durante sus primeras décadas, el departamento estuvo paralizado hasta 1894, año en que se nombró un nuevo director para dirigir el museo. Cuando éste visitó Viena en 1897, se le prometió que los barcos de la Monarquía enriquecerían las colecciones del Museo Nacional de Budapest también, no solo las instituciones vienesas. La primera solicitud de recolección fue recibida por el barco *Zrinyi* ese mismo año, cuyo médico adquirió alrededor de cien objetos en África y Sudamérica para el Museo de Budapest.

Recibió un encargo similar el médico de la nave *Donau*, Jacob Krock, quien refirió en su informe sobre las instituciones científicas y los científicos que visitó durante su viaje en las ciudades latinoamericanas, así como las colecciones zoológicas y arqueológicas adquiridas para el Hofmuseum de Viena.¹ De América Central, él destacó la colección arqueológica y botánica del Museo Nacional de Costa Rica, señalando en particular que Karl Wahle, cónsul de la Monarquía allí, expresó su voluntad de cooperar en la adquisición de colecciones y envió del material recolectado.

El compromiso de Wahle a la solicitud austriaca se evidencia en su carta escrita a Franz Heger.² En esta carta Wahle relataba que el barco austríaco *Donau* había recalado en enero de 1901 en Costa Rica, que visitaron el capitán, los oficiales del barco y un diplomático húngaro, Béla von Rakovszky; este último, en particular, mostró gran interés por las antigüedades costarricenses. A partir de este encuentro, le quedó claro que los líderes de los museos de Viena y Budapest estaban interesados en colecciones arqueológicas, aunque sólo si estas eran donadas o regaladas, ya que, como le dijeron, las instituciones austríacas y húngaras no tenían recursos financieros para tales compras. Dos meses después de la visita del *Donau*, Wahle envió, de regalo al museo de Viena, treinta y dos piezas arqueológicas, así como objetos etnográficos costarricenses y guatemaltecos. Las veintinueve piezas arqueológicas costarricenses de la colección provenían de la zona del volcán Irazú y del volcán Turrialba (de Juan Viñas).³ Al llegar los objetos, Heger comunicó que con gusto le daría la bienvenida a una colección más grande.

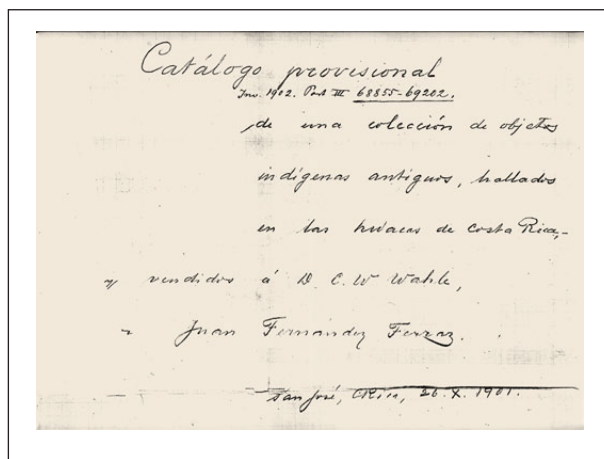


Figura 2. Catálogo provisional de Wahle.

Wahle no solo respondió que había logrado obtener una colección de antigüedades más grande y valiosa, sino que ya la había enviado.⁴

La colección llegó a Viena en 1902, Wahle adjuntó un catálogo manuscrito que contenía el dibujo y una corta descripción de cada pieza, su procedencia, el nombre del coleccionista, y la fotografía de las piezas más importantes.⁵ La mayoría de los objetos (406) provenían de Cartago, y los demás de Costa Rica: cuarenta y dos objetos de Juan Viñas y dos de Heredia. De los cinco coleccionistas que figuran en el catálogo (Lacroix, Baroncelli, Hernández, Stancari y Miranda), la primera persona es identificable. R. de La Croix era probablemente un diplomático francés y, según la correspondencia mantenida con el director del Museo Nacional de Costa Rica, se dedicaba al saqueo de sitios arqueológicos, principalmente de Cartago, y a la venta de los hallazgos. La peculiaridad de la historia es que la persona de quien compró Wahle la colección fue Juan Fernández Ferraz, el director del Museo Nacional de Costa Rica entre 1898 y 1903/1904 (WATTERS – FONSECA ZAMORA 2003b: 265).

Como es bien sabido, durante este período la venta de colecciones museográficas no fue del todo inusual, especialmente en el caso de duplicados, y por razones especiales Costa Rica fue particularmente rica en hallazgos arqueológicos. Esta situación se debió, al menos en parte, a la búsqueda y explotación de los recursos naturales (vías navegables, oro, carbón, árboles valiosos, caucho) y las inversiones económicas realizadas en el país (establecimiento de plantaciones de cacao, añil, café, plátano y la construcción de vías férreas (KÜNNE 2007). Estas actividades profanaron muchísimos cementerios y asentamientos

1. De su colección tiene el Weltmuseum ciento veinticinco hallazgos arqueológicos comprados por un coleccionista inglés en el puerto de Lima, en Callao, pero ninguno llegó a Budapest.
2. Carta de Karl Wahle a Franz Heger, San José, 1 de junio de 1902. Weltmuseum Viena, E 23 VI 02 (ad Z. 108).
3. Carta de Karl Wahle a Franz Heger, San José, 23 de julio de 1901. Weltmuseum, Viena, b 30. IV 02 Z. 108, E 15. VIII 01 (ad. Z. 124).
4. Carta de Karl Wahle a Franz Heger, San José, 26 de diciembre de 1901. Weltmuseum, Viena, b 30. IV 02 Z 108, E. 20. I 1902.
5. Catálogo provisional de una colección de objetos indígenas antiguos hallados en las huacas de Costa Rica y vendidos a W. C. W. Wahle, Juan Fernández Ferraz. Weltmuseum, Viena. Los números de inventario de las piezas del Weltmuseum son: 68855–69202.



Figura 3. Estatuta de piedra Colección Wahle, Museo de Etnografía de Budapest, N° de inv. 35418.



Figura 4. Catedral de San José, Costa Rica. Fotografía de Béla Rakovszky, Museo de Hanság, Mosonmagyaróvár, Hungría, N° de Inv. 99.43.28.

prehispánicos, de los cuales salieron a la luz una inmensa cantidad de hallazgos arqueológicos, entre ellos, en alta proporción, piezas de valor comercial, gracias a la costumbre funeraria común en Costa Rica de colocar objetos valiosos (ceramios, joyas, estatuas y metates fabricados de piedras volcánicas) en las tumbas como ajuar funerario. Como resultado, en la segunda mitad del siglo XIX, se crearon colecciones privadas de miles de piezas, incluidas las más grandes, las de la familia Troyo y la del constructor ferroviario estadounidense Minor Cooper Keith (WATTERS – FONSECA ZAMORA 2003a: 116–117). En ese tiempo, se consideraron los sitios arqueológicos como recursos naturales, y sus hallazgos fueron colocados en la misma fila que los recursos minerales explotables. Según este modo de ver, los hallazgos arqueológicos eran productos comerciables como cualquier producto agrícola o mineral. Algunos terratenientes inmigrantes financiaron sus costosos viajes de ultramar a través de la compraventa de restos arqueológicos (KÜNNE 2007). Aprovechando la ola de interés occidental por los objetos exóticos y los descubrimientos arqueológicos, los gobiernos centroamericanos,

utilizando su propio patrimonio cultural, buscaron aumentar el reconocimiento internacional de su país al autorizar la exportación de su patrimonio arqueológico a través de decretos presidenciales y ministeriales. La presentación del pasado precolombino formaba parte de la formación y consolidación de estas naciones. En la Exposición Histórica Americana, organizada en ocasión del 400° aniversario del descubrimiento de América en Madrid, Costa Rica expuso siete mil piezas, las cuales fueron llevadas a la Feria Mundial: Exposición Colombina (Chicago 1893, HOUGH 1893: 271–273, WATTERS – FONSECA ZAMORA 2002: 268), donde después de la clausura de la exposición la mayoría de objetos fue vendida a diferentes museos. En el cambio de siglo, entre los siglos XIX y XX, 42.000 objetos costarricenses fueron transferidos a museos norteamericanos y europeos por los cinco coleccionistas más grandes de la región. Los museos más importantes enviaron investigadores, como Walter Lehmann o Carl W. Hartman, comisionados para la adquisición de objetos etnográficos y arqueológicos, pero también utilizaron los servicios diplomáticos de su país.

La falta de recursos materiales del Hofmuseum de Viena no permitió el envío de su propio investigador, pero, como hemos visto, también utilizó los servicios de los cónsules de la Monarquía Austrohúngara. Entre ellos se encontraba Guido von Schröter, cuya colección de 1.992 piezas arqueológicas⁶ fue comprada por un rico mecenas, Georg Haas, para el Hofmuseum en 1898. La colección de Schröter, con la excepción de dos objetos de oro, proviene de un solo cementerio ubicado en el lado suroeste del volcán Irazú en Costa Rica, y según su informe todos los objetos fueron excavados bajo su propio control, informe que fue sustentado por sus descripciones detalladas tomadas en cada una de las tumbas y por las fotografías adjuntadas.

Siguiendo tales antecedentes, se trasladó la colección de Karl Wahle a Viena, y la cuarta parte a Budapest, según el director del Departamento de Etnografía del Museo Nacional, a pedido expreso del donador.⁷ El propio Wahle, en una carta escrita a Heger, expresó su punto de vista de manera muy diferente sobre la división de su colección, asumiendo que el diplomático húngaro, Béla von Rakovszky, viajando en el barco, tuvo un papel decisivo en esta acción.⁸ Permaneció en contacto con él después de su visita a Costa Rica y solicitó su intervención para recibir una condecoración imperial reconociendo sus servicios cumplidos al Imperio Austrohúngaro. No sabemos si el diplomático húngaro intervino, pero al año siguiente Wahle recibió la Cruz de Caballero de la Orden Imperial de Francisco José.

Eso es lo que los documentos guardados en Viena y Budapest nos permiten saber sobre el destino de la colección. Hasta el 2015, no sabíamos casi nada sobre las dos personas que jugaron un papel clave para traer la colección a Europa. Hace unos años, publiqué un artículo en húngaro sobre la colección Wahle (GYARMATI 2006), y este artículo fue encontrado en Internet por el tataranieta de Karl Wahle, quien contactó conmigo y me proporcionó una gran cantidad de información y documentos familiares. Por estos documentos ahora se sabe que Karl Wolfgang Wahle nació el 20 de agosto de 1864 en Zwickau, Alemania, como hijo de Richard Wahle y Anna von Schröter. Es decir, su primo materno era (Guido) Otto von Schröter, cuya colección arqueológica llegó al Hofmuseum de Viena en 1898. Schröter se trasladó de Alemania a Costa Rica, y como comerciante de café, al igual que muchos de sus contemporáneos, se ocupó de la excavación y compraventa de objetos arqueológicos. Además de sus actividades comerciales, también desempeñó tareas consulares en representación de Italia en Costa Rica.

Wahle llegó a Costa Rica a la edad de 18 años, en 1882, para incorporarse a la empresa comercial de su tío. Por un lado, Wahle exportó café a Europa, con la ayuda de sus primos que vivían en Inglaterra, por otro lado, era propietario de una gran hacienda de café en Cartago, uno de los asentamientos de donde procedió la mayoría de su colección arqueológica. Otra parte de la colección vino de Juan Viñas,

donde el padre de su esposa tenía una plantación de café y caña. Su esposa, Isabel Tinoco Granados, con quien se casó en 1897, era hija de una prominente familia costarricense, y uno de sus hermanos se convirtió en presidente o dictador de Costa Rica en 1917. Estos lazos familiares también elevaron el prestigio de Wahle en su relación con la Monarquía Austrohúngara. En 1901 se le otorgó el título de cónsul honorario de la Monarquía, y en 1903 recibió la Orden Franz Joseph, por su colección donada al Hofmuseum. Ocupó el cargo de cónsul honorario hasta 1916 y falleció en 1939.

También obtuve más información en parte por vía internet sobre el otro personaje principal de esta historia, el diplomático húngaro Béla von Rakovszky (1860-1916). En 2019, he tenido acceso a su diario sudamericano y doscientas fotos tomadas por él en su viaje transoceánico, guardados en el Museo de Hanság, en Mosonmagyaróvár, y en el archivo de Mosonmagyaróvár (Hungría) desde hace sesenta años como legado de su familia sin publicar.

Como diplomático de la Monarquía, Rakovszky sirvió en casi todos los continentes y fue destacado a Buenos Aires hasta que el 21 de agosto de 1900 se le ordenó incorporarse a la fragata *Donau* cumpliendo un viaje transoceánico. Se le encargó evaluar la situación económica de los países latinoamericanos visitados y reorganizar las misiones diplomáticas sudamericanas de la Monarquía. El *Donau*, con Rakovszky a bordo desde Buenos Aires, navegó a través del Estrecho de Magallanes hasta Guatemala, desde donde cruzó el Océano Pacífico, para luego de casi un año y medio regresar a Pola (actualmente pertenece a Croacia), la base naval de la Monarquía, el 13 de septiembre de 1901.

Para cumplir su tarea, Rakovszky desembarcó en Valparaíso, acompañado por el capitán del *Donau*, e hizo un largo viaje por tierra a través de Chile, Bolivia y el sur del Perú. Mientras visitaba a los presidentes de estos países a las comunidades austriacas y alemanas y a los representantes diplomáticos de la Monarquía, estudiaba los monumentos históricos y museos de las principales ciudades, expresando opiniones deprimentes sobre los museos de las ciudades de La Paz y Lima. Comparó el Museo de Historia Natural de La Paz con un baratillo de tercer orden, y sobre el Palacio de la Exposición en Lima anotó que los objetos descuidados estaban colocados en vitrinas rotas. Su diario revela que estaba interesado en el arte religioso de origen europeo, y también que estaba buscando tales obras en las tiendas de antigüedades de La Paz y Arequipa; sin embargo en Lima compró, además de una mesa del estilo Louis XV, ceramios de la época inca.

Rakovszky formuló una visión completamente diferente de Costa Rica, de la linda ciudad de San José y su impresionante teatro. En su diario, de una manera única, describió uno por uno los hallazgos arqueológicos más importantes

6. Carta de Guido von Schröter a Franz Heger, 27 de junio de 1897. Weltmuseum, Viena.

7. Archivo del Museo de Etnografía de Budapest 61/902, 5 de mayo de 1902, y Archivo de Weltmuseum, Viena 1846/11.

8. Carta de Karl Wahle a Franz Heger, San José, 1 de junio de 1902. Weltmuseum, Viena, E 23 VI 02 (ad Z. 108).

del Museo Nacional: esculturas de jade, metates decorados, objetos de oro etc. Lo anterior respalda claramente la afirmación de que el diplomático húngaro Karl Wahle mostró un gran interés por las antigüedades que vio allí, y por ello ciertamente pudo desempeñar un papel preponderante en la donación de Wahle al Hofmuseum, favoreciendo indirectamente al Museo de Budapest también.

A través de este artículo busco dejar un antecedente de cómo las publicaciones en internet pueden, de manera complementaria, ayudarnos a revivir y recuperar la historia de colecciones museográficas con información incompleta, muertas u olvidadas, haciendo posible relacionarlas nuevamente con las comunidades de las cuales provienen y las personas que las coleccionaron, volviendo a armar un rompecabezas separado hace muchos años, y señalando así un nuevo camino para el renacimiento de futuras colecciones dormidas en el tiempo.

Bibliografía

BÁTKY, Z.

- 1902 C. W. Wahle-féle columbiai keramika gyűjtemény (La colección de cerámica colombiana de C. W. Wahle). *Néprajzi Értésítő* III(6): 110–111.

GYARMATI, J.

- 2006 Karl Wahle Costa Rica-i gyűjteménye és az amerikai antropológia hajnala (La colección costarricense de Karl Wahle y los principios de la antropología americana). *Néprajzi Értésítő* LXXXVIII: 119–130.

HATSCHEK, C.

- 2001 Sehnsucht nach fernen Ländern. Die Entdeckungsreisen der k. (u) k. Kriegsmarine. In SEIPEL, Wilfried (ed.): *Die Entdeckung der Welt Die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer*. Viena, Kunshistorisches Museum. 85–138.

HOUGH, W.

- 1893 The Columbian Historical Exposition in Madrid. *American Anthropologist*, vol. VI. July, 271–277.

KÜNNE, M.

- 2007 Los primeros viajeros europeos y las colecciones arqueológicas de Baja América Central. Web: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/articulos/viajeros.html>.

WATTERS, D. R. – FONSECA ZAMORA, O.

- 2002 Expeditions, Expositions, Associations, and Museums in the Anthropological Career of C. V. Hartman. *Annals of Carnegie Museum*, vol. 71. no. 2. 261–299.
- 2003a From the Archives and Collections C. V. Hartman's Letter of May 27, 1907 to C. C. Mellor. *Annals of Carnegie Museum*, vol. 72. no. 2. 109–136.
- 2003b W. J. Holland's Instructions to C. V. Hartman for the 1903 Costa Rica Expedition. *Annals of Carnegie Museum*, vol. 72. no. 4. 263–271.



Iconografías asociadas al mono araña en las Culturas del Centro de Veracruz

Chantal Huckert

Universidad Veracruzana en Xalapa y curadora del acervo de las culturas del centro de Veracruz,
Museo de Antropología de Xalapa

Resumen

Este ensayo analiza el papel protagonista de una diosa representada en una estatua de tipo monumental procedente de la Gran Ofrenda del Montículo 2 del sitio de El Zapotal. La argumentación se funda en los datos arqueológicos, con las interpretaciones de los arqueólogos, en los aspectos señaléticos de la pieza, el tocado «en domo», la diadema con la figura parcial tridimensional –cabeza y busto– del mono araña, el artificio dorsal de cinco ramales, el ceñidor ofidio y la postura sedente, y en fuentes que reportan sobre el mono araña en las culturas prehispánicas, particularmente los referentes a las deidades madres telúricas.

Palabras clave: Iconografía, estatuaria femenina, culturas del Centro de Veracruz, mono araña, planeta Venus, deidades madres selénicas.

Abstract

This essay analyzes the protagonist role of a goddess represented in a monumental statue from the Great Offering of Mound 2 from the site of El Zapotal. The argumentation is based on the archaeological data, with the interpretations of archaeologists, on the signaling aspects of the piece, the headdress “in dome”, the diadem with the partial three-dimensional figure–head and bust–of the spider monkey, the dorsal device of five branches, the ophidian girdle and the seated posture, and in sources that report on the spider monkey in the pre-Hispanic cultures, particularly those referring to the telluric mother deities.

Keywords: Iconography, female statuary, Central Veracruz cultures, spider monkey, planet Venus, Selenic mother deities.

La estatua monumental con tocado de mono: Los datos y las interpretaciones

La altura de un metro y cinco centímetros de la dama sedente con la efigie de mono en diadema y tocado «en domo» la califica como estatua monumental (fig. 1). La estatuaria femenina de tipo monumental de El Zapotal cuenta con protagonistas de pie, y siete sedentes de entre aproximadamente sesenta y cuatro centímetros y más de un metro de altura: cuatro sedentes en custodia del Museo de Antropología de Xalapa (MAX), una en exposición en la sala de la Costa del Golfo del Museo Nacional de Antropología e Historia (MNAH) y dos para las cuales sólo contamos con las fotos de publicación (GUTIÉRREZ S. *et al.*, 1977, figuras 17, 18). Todos los ejemplares de pie y sedentes

elaborados en barro cocido se encontraban acomodados de norte a sur, sobre el costado poniente y hacia el frente del adoratorio, dedicado al dios del inframundo (TORRES *et al.*, 1975: 326).¹ Dispuestas a desnivel en la capa que sella el adoratorio al dios de la muerte, constituyen una ofrenda con el entierro múltiple y «varios conjuntos de figuras zoomorfas (como cánidos y felinos con ruedas) y antropomorfas» (TORRES G., 1972: 3 y 2004: 206; ORTEGA G. 2009: 191) que TIESLER *et al.* (2013: 50, 53, fig. 4) valoran como un ritual de terminación. El recinto infernal está situado en el lado septentrional del Montículo 2, plataforma de 76 m por 34 m de base y 4 m de altura, con un desarrollo que se fecha entre el año 600 d.C. y el 1000 d.C. (ORTEGA G., 2000: 79; TIESLER, 2013: 65). TIESLER *et al.*, (2013: 50) lo identifican

1. Es de notar que las intervenciones de los arqueólogos en El Zapotal se inician a raíz de saqueos en el sitio, en particular en el Montículo 2 (ORTEGA G. 2000: 75), y que catálogos europeos de colecciones privadas reportan algunos ejemplares femeninos monumentales referidos como procedentes de El Zapotal.



Figura 1: La estatua monumental con mono en diadema, Clásico tardío, PJ4034, el Zapotal.

como un complejo residencial con fundamento en el modelo constructivo de plataforma. Al tener inmediatamente al sur la pirámide del Gallo, y al este la pirámide de la Gallina (TORRES G., 1973: 15), señalamos su situación privilegiada en el sentido de que se puede analizar y contextualizar a la luz del sistema conceptual mesoamericano sobre las montañas y sus cuevas.

Los arqueólogos analizan la ubicación al norte del Montículo 2 del propio adoratorio y los nueve escalones de un edificio orientado hacia su costado sur, para dar acceso a la deidad de la muerte en trono, como el reflejo de sistemas simbólicos compartidos entre las mitología de las Culturas del Centro de Veracruz del Clásico tardío y del altiplano del Posclásico tardío. En cuanto a la estatuaria femenina de tipo monumental colocada al poniente, reconocen a las damas como Cihuateteo, mujeres fallecidas durante el parto, que adquieren el estatus de guerreras deificadas acompañando al sol en su descenso (ORTEGA, 2000: 76-77; TORRES, 1970: 64-65 y 1973: 16; Torres G. *et al.* 1975:

326). Se ha dicho (ROMANO, 1975; ORTEGA G., 2000: 77-78) que los mismos restos óseos son los de las fallecidas en el parto ofrendados para su dedicación a la diosa madre Tlazolteotl. Cherra WYLLIE (2008: fig. 21, 240-241) describe a las sedentes como representaciones de Tlazolteotl fallecidas en el inframundo. Por su parte, Ursula BERTELS afirma que las estatuas femeninas monumentales representan a Tlazolteotl, en su acepción de diosa madre fecunda, es decir que deja de lado la interpretación de las mujeres fallecidas en el parto (TIESLER, 2013: 65; *cfr.* BERTELS, 1997).

En la cosmogonía nahua, el poniente, la dirección del ocaso diario del astro sol está asociado a la destrucción. Es Cihuatlampa, el «lugar de las mujeres» y Tamoanchan, «lugar de descenso», donde radican las diosas madres femeninas. Entre éstas, Tlazolteotl, relacionada directamente con las mujeres muertas en el parto (Sullivan 1982), o «gran paridora» (SELER, 1993, I: 121) y su aspecto joven, Xochiquetzal, «la diosa de las mujeres embarazadas» (DURÁN, 1971: 239) y madre del maíz. Efectivamente en Tamoanchan, «paraíso

de los mantenimientos» (SELER, 1993 I:121), nace Centeotl, dios del maíz (SAHAGÚN, 1950-1982, L. 2: 238) mientras que una fuente precisa que el maíz nace en una cueva (HEYDEN, 1981: 19). Los trabajos del antropólogo físico Jaime Ortega (TIESLER *et al.*, 2013: 48, 51-52, Cuadro 1; *cfr.* ORTEGA, 2009: 189) invalidan las interpretaciones iniciales respecto de las Cihuateteo, al mostrar que los cráneos y restos osteológicos son tanto masculinos como femeninos. TIESLER *et al.* (2013: 65) apuntan también a la ausencia de restos óseos de infantes, y en cuanto a la iconografía de las estatuas, que sus brazos mutilados son producto del desgaste que han sufrido, y no arrancados ritualmente, o que faltan de aspectos guerreros, diagnósticos de sus modelos mexicas. Los autores las designan en cambio como sacerdotisas, al identificar el objeto oblongo que sostienen como bolsa de copal. En conclusión, el o las referentes de la estatuaria monumental femenina, a toda luz diosas o personificaciones de las mismas, están aún por analizar. Aunque estudiadas en conjunto, es notorio que entre las sedentes y las de pie existen grandes diferencias en su disposición e iconografía, pero que se trata de las personificaciones o sacerdotisas de las diosas madres telúricas. Nos enfocamos ahora al análisis iconográfico para definir las expresiones que nos informan sobre la naturaleza y la función del ejemplar con mono por tocado.

La iconografía de la dama con mono por tocado

La protagonista (fig. 1), a la par de todas las sedentes, presenta los ojos abiertos, las manos sobre las rodillas, a la vez que la boca abierta la designa en el papel de quien pronuncia una incantación o como «señora que habla». TORRES G. *et al.* (1975: 326) le nombran «Cihuateotl del *ozomatli*» de acuerdo a que las Cihuateteo se manifiestan entre otros el día del signo «mono». La cabeza «colocada sobre la falda», tal como fue hallada, implica que sufrió un proceso de decapitación (1971, fig. 19; TORRES G. *et al.*, 1975, fig. 1). En el contexto de las personificaciones de las diosas madres nahuas, la decapitación es un sacrificio de connotación agrícola (DUVERGER, 1993: 155-158).

El tocado que la distingue, alzado «en domo», semi-esférico, ejemplifica la morfología «tipo Zapotal». De los ciento diecinueve cráneos excavados cuyo estado de preservación permitió analizarlos (ROMANO, 1974; 1975), el 79% presentan una «condición tabular morfológica» única de este sitio, a la cual se la conoce como «tipo Zapotal» (ORTEGA G., 2009: 192-194, fig. 2). Las gruesas cuentas esféricas que perfilan su base, Chalchihuites en nahuatl, señalan la preciosidad y la naturaleza divina de su portadora, la cual comparte el mono araña en diadema, de brazos y muñecas provistos de sendas cuentas. Sobre la base de los rasgos diagnósticos del «hocico alargado y mechón de pelos», es identificado como tal por el biólogo Alvar González Christen (com. pers. 2019). En adición, presenta aspectos sobrepuestos o híbridos de felino, las orejas anchas identificadas como las de jaguar, en acuerdo a que éste es el mamífero asociado a Venus (Carlson, comunicación personal, 2017;

SPRAJC 1993: 27, en relación al Monumento 4 de Chalcatzingo) y no como el *tragus* del murciélago propuesto por GUTIÉRREZ *et al.* (1977: 103, fotos 11-12). El biólogo González C. (com. pers. 2022) confirma que la oreja (la que no está restaurada), el hocico y los colmillos tienen las características de un felino. Apoyándose en las fuentes del Posclásico tardío, Alfonso MEDELLÍN ZENIL (1983: 142-143; 1987: 101) advierte que el mono araña, *Ateles geoffroyi*, en los tocados de las Figurillas Sonrientes femeninas, una tipología de figurillas única de las Culturas del Centro de Veracruz, expresa la alegría asociada al juego y las artes. SELER (2004: 19) reporta que el mono «para ellos [los prehispánicos] es el animal alegre, el animal de la diversión y del entretenimiento, y como tal se le asociaba con el canto y el baile». Adelina MORALES (1997: 112) relaciona esta alegría con un estado de abundancia. Los calendarios nahuas y mayas concuerdan en sus augurios según los cuales los nacidos en ese día «acaso serían cantantes, o bailarines o escribanos, o producirían algún arte» (SAHAGÚN, 1950-1982, L. 4: 81). Para las mujeres, vale el mismo pronóstico de la mujer «cantante alegre, graciosa...» (DURÁN 1971: 401). Hun Batz, y Hun Chuen significan «Uno Mono y Uno Artesano» (TEDLOCK, 1985: 105). Chuen depara el destino de ser «carpintero, tejedor, es su augurio... [es] dueño de todas las artes» (THOMPSON, 1971: 80). *Ah chuen k'at* y *Ah chuen lu'um* designan una persona «artífice oficial de algún arte; alfarero que hace cosas de barro» (BARRERA V., 1980: 110). Las vasijas mayas del Clásico describen al mono en su papel de escribano, en el aposento acuático de las diosas selénicas, madres del maíz, como Xochiquetzal, quienes visitan a su representación antropomorfa, preparándole para su viaje en el inframundo y su renacimiento (KERR, 1977, 4: Registro nº 626). En bulto o tridimensionales, las reproducciones de mono en barro de las Culturas del Centro de Veracruz ilustran sus aspectos antropomorfos y los momentos en que, con expresiones de beneplácito, ejecuta los ademanes de una coreografía dancística, lo cual concuerda con su manifestación solar, como patrón de las artes y promotor de la fertilidad de los campos, en la forma de abundantes cosechas de maíz.

El mono araña en diadema de la dama de El Zapotal viste un collarín cuyas extremidades terminan bifurcadas como lengua ofidia, otro rasgo diagnóstico de su aspecto híbrido, ahora referente a la serpiente. Las cosmogonías mayas y nahuas del Posclásico asocian al mono con el viento, la Serpiente Emplumada o la deidad del Posclásico, Ehecatl Quetzalcoatl. El *Popol Vuh* describe los pobladores de la tercera creación, hechos de madera por los dioses, convertidos en simios por efecto de tempestades destructivas (TEDLOCK, 1985) y *La Leyenda de los Soles*, fuente nahua del altiplano mexicano, a los seres humanos transformados en monos al finalizar la era de Ehecatonatiuh, Sol de Viento (Códice Chimalpopoca, 1975: 119). El viento que sopla desde el oriente, la Costa del Golfo, trae las lluvias benéficas «barre los caminos, cuando el viento sopla, los Tlaloque están por llegar» (SAHAGÚN, 1950-1982, L. I: 9). Por una parte, entendido como un principio vital, origina la humedad necesaria a los cultivos de maíz (TAUBE:

2001: 102-103). En las vasijas del centro de Veracruz, los cuerpos de mono araña que se enrollan y enroscan denotan el torbellino del viento e invocan a los dioses de las lluvias benéficas (fig. 2). Por la otra, en su concepto de aliento vital, es necesario a la procreación humana. El niño es concebido en Omeyocan por «su madre, su padre, Ometecuhli, Omecihuatl, y verdaderamente, por Topiltzin Quetzalcóatl, quien lo formó, lo perforó» (entre otros, SAHAGÚN, 1950-1982, L. 6: 183-189, 196, 202-203). La acción de perforar significa insuflar el aliento de la vida y con ello dar su destino a la criatura humana.

El mono se distingue por estar asociada a las mujeres jóvenes, en edad de procrear de acuerdo a los informantes indígenas de fray Bernardino de SAHAGÚN (1950-1982, L. 11: 14). El día 11 llamado *ca'stajku* en el calendario totonaca, siendo que el día 11 en los calendarios mesoamericanos es dedicado al mono, simboliza la fecundidad femenina (STRESSER-PÉAN, 2003). La informante de Guy STRESSER-PÉAN especifica que «este día es el de nuestra madre y de las mujeres fecundas». El autor (2003: 36-37) advierte que en el Códice Magliabechiano, el día *ce ozomatli* es traducido por la glosa en español como «1 mona», un testimonio de que el escribano lee este nombre en asociación con el género femenino y su capacidad fecunda. Concluye que la base prehispánica o antigua del día «mono» se articula con la simbólica totonaca actual de «mujeres fecundas» y que el simio simboliza el género femenino y las deidades madres progenitoras. El día *ozomatli* es propicio al casamiento (SAHAGÚN, 2002: 583). La estatuaría maya del Clásico representa a una dama joven que sostiene en un brazo un mono araña y en el otro a su bebe, tal vez el primero invocase la llegada del segundo (fig. 3a). La vasija de Uaxactun describe una diosa lunar nombrada por el glifo lunar en tocado, envuelta en una escena amorosa con un mono araña (fig. 3b). Eric J. THOMPSON (1939: 145, fig. 2a) juzga que ésta presenta una condición de embarazo, sin duda debido a su vientre prominente y a sus piernas extendidas



Figura 2: Cuerpos de mono araña que se convierten en espirales, Clásico tardío, PJ6848 2/2, Polvaredas.

hacia adelante. La mona personifica la maternidad desde por lo menos el periodo proto Clásico (fig. 3c). En la farmacopea nahua (ECHEVERRÍA, 2015: 213; *cfr.* MARTÍN DE LA CRUZ, 1991, cap. XI, fol. 57v: 81), «pelos y huesos de mono molidos con la cola de tlacuache» (mamífero marsupial) formaban parte del ungüento para las parturientas.

Los tocados de un gran número de Figurillas Sonrientes femeninas llevan en el cartucho sobre la frente una figura de mono araña (fig. 4a). Abordamos por falta de espacio un solo ejemplar completo. La falda o enredo se particulariza por el panel central con el signo cefaloforme zoomorfo de ojo en T mayúscula con plato supraorbital y flanqueado por grecas escalonadas (fig. 4b). El glifo maya en la forma de T mayúscula es el logograma de valor IK' que significa «viento» y «soplo/aliento vital». El dios Chaak lleva un ojo en forma de T (DAVOUST, 1995: 581; HUCKERT, 2005: 113, figs. 1b y 1c). Contamos, aunque acéfalas, seis figurillas de cuerpos del tamaño del de la completa, con el mismo signo cefaloforme y una iconografía de vestuario en todos puntos idéntica, que originariamente habrían sido provistas con el tocado del mono araña. Es notorio que la presencia del glifo IK' como ojo nos remite a los dioses de las



Figura 3: Ejemplares femeninos y mono; a. Dama con mono araña, adaptado de la Smithsonian Institution, archivo fotográfico, Maya Survey, número 1291; b. Diosa Lunar en vasija policromada procedente de Uaxactun, Guatemala, adaptado de Eric J. THOMPSON (1939: 145, Fig. 2a); c. Estatua procedente de Kaminaljuyu (Guatemala), de una mona que carga su cría en el hombro (100-250 EC, «fase arenal» o «aún más temprano») adaptado de Elizabeth KENNEDY E. y John F. SCOTT (1970: fig. 54, Colección Joya Hairs, Ciudad Guatemala, hallada en 1961, número 53).



Figura 4: El mono araña en cartucho sobre banda de frente de Figurilla Sonriente; a. PJ3619, Los Cerros; b. Mono araña; c. Signo cefaloforme con ojo en forma de T mayúscula.

lluvias mayas y permite afirmar que las Culturas del Centro de Veracruz le conocían, empleaban y le asociaban con el mono araña, a la vez principio vital augurio de humedad y de un estado preñado que desemboca en abundancia de hijos para las mujeres (HUCKERT *et al.*, 2022, en revisión para prensa).

El collar de doble hilo de cuentas esféricas de la dama con mono en tocado sostiene una cabeza zoomorfa, cuyas orejas puntiagudas y hocico alargado describen un cánido (González C., com. pers.). fig. 1. Coincidentemente, uno de los cinco días en que las Cihuateteo se manifiestan en la tierra es del signo «perro». Sin embargo, el cánido participa de un campo simbólico amplio. Solo reportamos que los innumerables restos, figurillas de cánidos depositados con entierros, además de las fuentes ilustradas y escritas entre otros referentes, atestiguan de su papel de psicopompo

entre las culturas mesoamericanas (GARZA DE LA, 2014: 61). Los collares de las otras dos damas sedentes monumentales que rebasan más de un metro, también proveen una información relevante, con una cabecita de ave, de pico plano y largo, aparentemente un pato (fig. 5), y listones que se alargan sobre los pechos, que une un pasador.

Nueve u ocho puntas lanceoladas o endentadas del paño que envuelve el tocado descansan sobre sus hombros desdibujando un motivo en zigzag (figs. 1 y 6a). Von Winnig (1987, 2: 16) estudia los contextos de dos variantes de zigzag, a las que refiere como «endentadura-rayo A y B» en el arte teotihuacano. Concluye que ambas «connotan el calor radiante o luminosidad». Motivos de puntas lanceoladas adornan tocados y cenefas de los atuendos de busto y los paneles al centro de los enredos de la Gran diosa en Teotihuacan (CARLSON, 1991, figs. 5b y c). Hemos mencionado

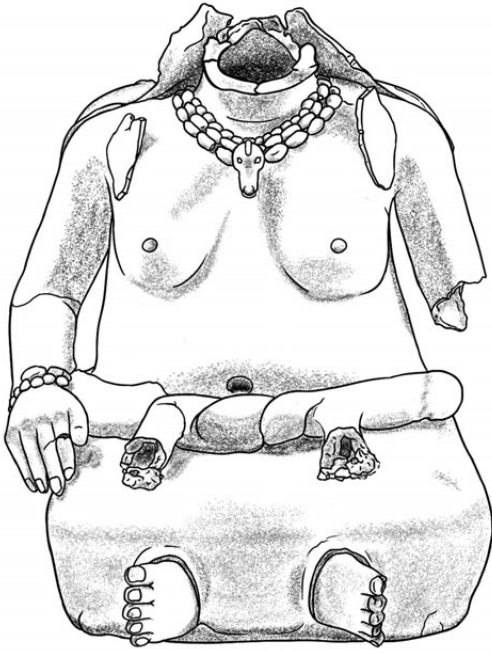


Figura 5: Estatua sedente monumental acéfala, de frente, PJ12942, El Zapotal.

el numeral 9 asociado al inframundo. Sin embargo, cuando se reúnen en una sola las dos estrechas o delgadas mitades que descansan sobre su busto, en correspondencia con el ancho modelo del dorso, contamos únicamente ocho puntas. En las vasijas de estilo Río Blanco procedentes de Huachín, sitio cercano a El Zapotal, y contemporáneas, el numeral 8 (una barra y tres círculos) está asociado al signo del planeta Venus y a monos sacrificados, en la forma de cabeza y lengua saliente, o de «cuerpo desarticulado», un contexto sacrificial y guerrero de Venus (WINNING *et al.*, 1996: 89-92, fig. V.1. V.3.). La relación preeminente entre Venus, el numeral 8 y el maíz es obvia en la epigrafía y en los calendarios solar y sagrado mayas, en los que la variante cefaloforme del numeral 8 es la cabeza del dios del maíz joven y el Planeta es el octavo día (CARLSON, 1991: 25). De los siete ejemplares monumentales sedentes, sólo las tres estatuas que alcanzan más de un metro de alto tienen el rasgo diagnóstico del paño capital que termina en puntas lanceoladas sobre los hombros. Aunque imposible contarlas en el caso de la estatua sedente en custodia del MNAH, suman cinco en los hombros de la estatua monumental acéfala en el MAX (figs. 5 y 6b). Los numerales 5 y 8 señalan el ciclo de Venus en torno al año solar o trópico, con cinco ciclos venusianos sinódicos que coinciden aproximadamente con ocho años solares (SPRAJC, 1998: 22-23, 128). En conclusión, planteamos la hipótesis de una expresión de rayos, referentes a Venus, para el diseño de puntas lanceoladas sobre los hombros.

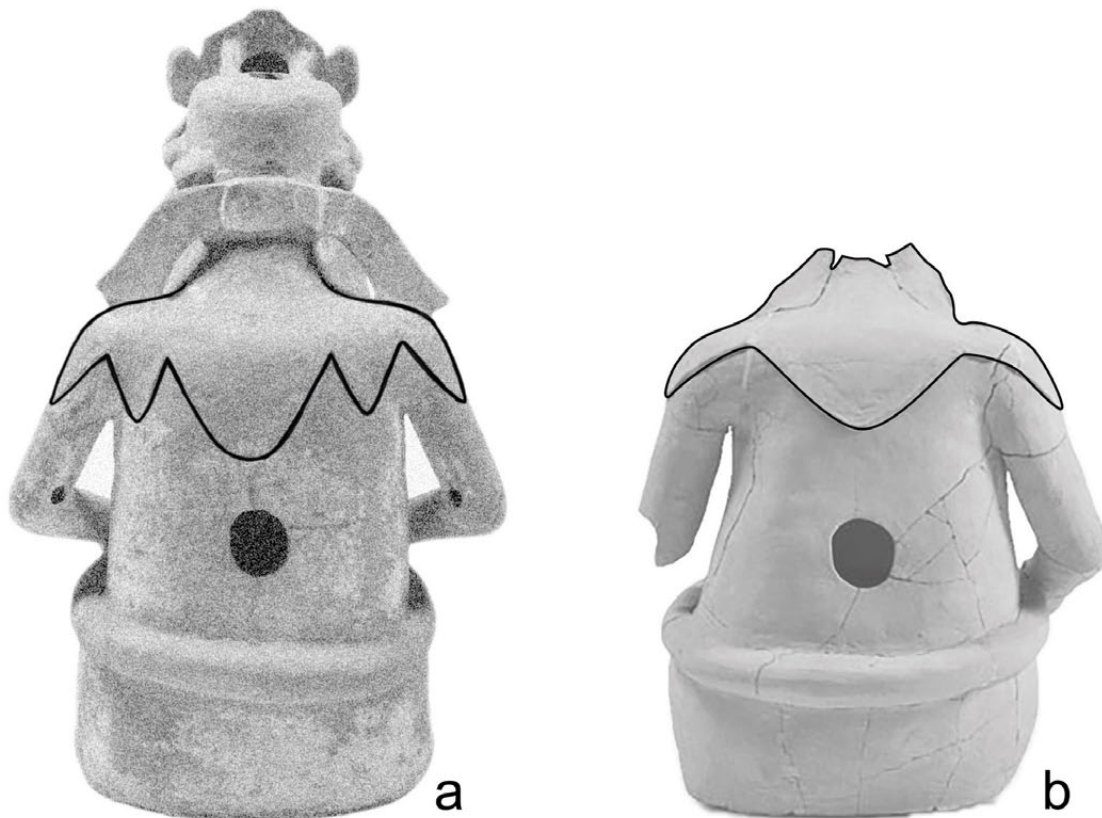


Figura 6: Estatuas sedentes monumentales, los dorsos; a. PJ4034, El Zapotal; b. acéfala, PJ12942, El Zapotal.

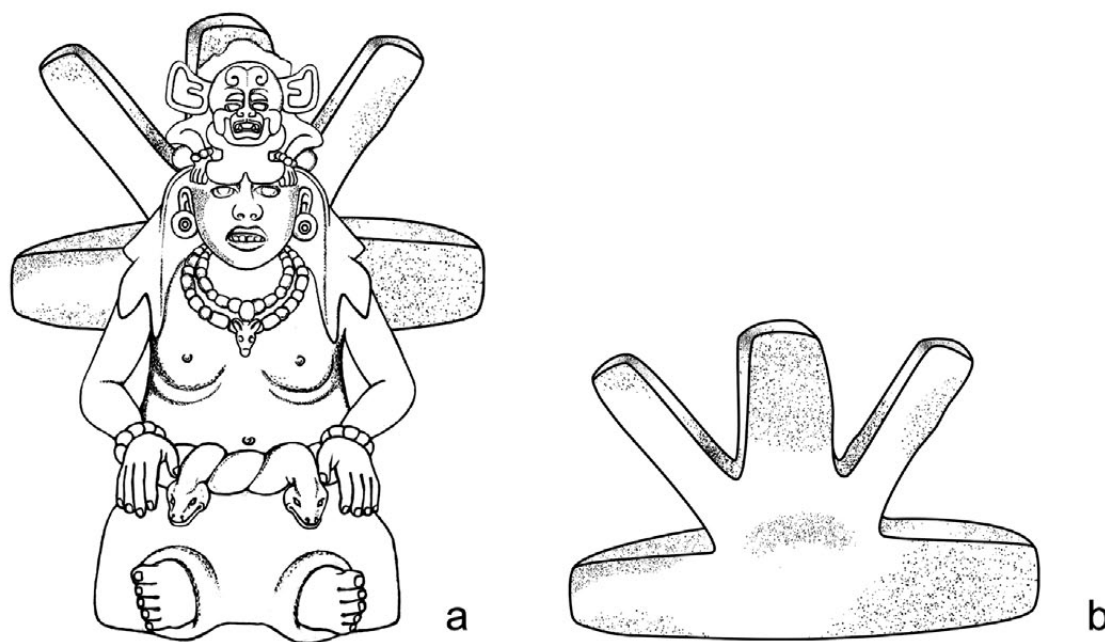


Figura 7: El glifo completo de Venus solo y tal como se encontró colocado en el dorso de la PJ4034, El Zapotal.

El artificio de cinco ramales

El artificio de cinco ramales adosado a la estatua es identificado por MEDELLÍN (1983, fig. «Cihuateotl sedente, de El Zapotal») como el glifo en su forma completa del planeta Venus (figs. 7a y 7b). Todavía con baño de pigmento rojo, originalmente el glifo habría estado provisto de ojo estelar en su centro, actualmente una mancha negra (CARLSON: com. pers. 2017). En Mesoamérica, las campañas militares se rigen con arreglo al ciclo de Venus, y sus apariciones como estrella de la tarde y de la mañana. Se ha demostrado que, en Teotihuacan, rituales y guerras se llevan a cabo de acuerdo al almanaque del planeta Venus bajo la égida del dios de la tormenta, la Serpiente Emplumada y la Gran Diosa (WINNING *et al.*, 1996: 90-91; Carlson, 1991: 7). Del análisis de la representación de esta deidad madre en los murales de Tepantitla por Esther PASZTORY se deduce que el registro inferior es la caverna orográfica con las aguas y lo necesario para la vida humana (PASZTORY, 1976: 175). El complejo de la Gran diosa de Teotihuacan personifica la montaña, que brinda y alberga todos los bienes (CARLSON, 1991: 11; PASZTORY, 1976: 175-179). Los brazos siembran «gotas de líquidos», los flujos de aguas producidos por su boca cargan los signos del planeta Venus en su modalidad de «media estrella», los cuales puntean también el marco del recinto orográfico en el registro inferior, y en los flujos de líquidos que esparcen sus sacerdotisas en el registro medio, combinan «criaturas acuáticas y el glifo de Venus “completo”, de cinco puntas». CARLSON concluye que tal iconografía ilustra la conexión entre el complejo de la diosa, el almanaque de Venus, la fertilidad agrícola y la abundancia de agua (CARLSON, (1991: 11-12). Empoderada de todos estos signos, la figura de la deidad personifica el *altepetl* en lengua nahua, «la montaña de agua», metáfora

de la ciudad (HEYDEN, 1986: 42). El glifo monumental de Venus en el dorso de la dama sedente no deja lugar a duda sobre la advocación de una diosa madre que en el pensamiento antiguo de Mesoamérica, es dadora de agua, fertilidad agrícola y fecundidad femenina.

Ivan SPRAJC (1993: 1998) muestra que las culturas prehispánicas de Mesoamérica, e indígenas actuales, establecen conexiones entre los ciclos de Venus, las lluvias y la agricultura. Subraya la doble naturaleza de Venus, cuyo culto, de estar inicialmente asociado a las economías de las lluvias y del maíz, en el Clásico tardío se relaciona con la guerra y el sacrificio. La iconografía de Venus en las Culturas del Centro de Veracruz del Clásico tardío también muestra eventos militares y de sacrificio humano, pero no es el tema aquí.

La Postura de las piernas cruzadas

Cuatro sedentes monumentales, la del mono en tocado, otras dos en el MAX y la exhibida en el MNAH aguardan la postura que consiste en doblar las piernas, cruzando los pies con las puntas dirigidas en sentido opuesto sobre el piso (figs. 1, 5, 10). (Otras dos de las sedentes al doblar las piernas orientan los pies fuera a nivel de los costados y una no los muestra). Tal postura típica los retratos de las diosas selénicas en las vasijas mayas del Clásico tardío y en los códices mayas del Posclásico (HOPPAN, com. pers. 2019). Figs. 8a y b. La naturaleza lunar de las diosas madres del altiplano y mayas ha sido estudiada por los mesoamericanistas (HEYDEN, 1981: 6-8; THOMPSON, 1939:143-144). Tlazolteotl, diosa de origen huasteco integrada al panteón del altiplano mexicano, en su papel de advocación de la diosa «madre creadora» es una diosa lunar, como lo indica su nariguera en forma de cuerno, el *Yacameztli* (SULLIVAN 1982:



Figura 8: Sedentes con las piernas cruzadas; a. Adaptado de Códice de Dresde (1975, lám. 49, 22b; b. Adaptado de vasija policromada maya, Clásico tardío, Smithsonian Institution, archivo fotográfico, Maya Survey, número 1353.

7-8, 26). El glifo maya de la luna, T683, figura una vasija y se lee JA' «agua», en su acepción de «aguas celestes» y 'UH «luna, lunación» (DAVOUST, 1995: 595; HOPPAN, ILARA 3, com. pers. 2022). (Figs. 9a y b). La deidad lunar gobierna el mes *Ch'en* «pozo». Argumenta John B. CARLSON que en la jeroglífica maya los topónimos derivados de *Ch'en* designan lugares acuáticos míticos asociados a la diosa selénica y a la procreación de la planta de maíz ancestral (CARLSON, 1997: 7). El nombre Xquic, de la segunda esposa de Hun Hunahpu, dios del maíz en el Popol Vuh, por homofonía equivaldría al termino que significa «luna... pero no la luna llena» (TEDLOCK, 1985: 328).² La contraparte nahua del glifo maya de la luna representa igualmente una vasija (fig. 9c), y la nariguera de Tlazolteolt-Ixcuina es un contenedor cuyos bordes zoomorfizados señalan que se trata de una cueva (fig. 9d).³ SELER (1993: I:82) la describe como un «hueso en forma de cuerno que se representa siempre lleno de agua». Jacques SOUSTELLE (1940: 64) y John E. THOMPSON (1939: 143-144) opinan que para los nahuas del altiplano las diosas lunares están asociadas con las cuevas y los contenedores en general, y que para este último «se encuentran sin duda relacionadas con el agua». Eduard SELER (1996, V: 15) afirma que la diosa lunar «está considerada en todo

el mundo como portadora del agua», y SPRAJC (1998: 129) precisa que ello vale para las culturas tradicionales.

Es coherente la asociación del género femenino con los contenedores, sean jícara u ollas. En ciertos poblados totonacos se entierra una «jícara» o una «jarrita» con el cordón umbilical de la niña (ICHON, 1990: 328). Sugerimos que los tocados «en domo» representan contenedores, y una versión del glifo de la Luna, un recinto en forma de caverna contenedor de agua. Es una posibilidad que la nariguera en U (o cuerno) de la dama con collar de torzal del grupo de las sedentes (fig. 10, 84 cm de alto) representase el glifo de la Luna, ya que una cuidadosa revisión muestra que no se unía con el tocado; por lo tanto, tuvo la función de nariguera y no de artificio conectado con el tocado.

El ceñidor de dos cabezas ofidias

El ceñidor bicéfalo ofidio, enrollado en forma de torzal sobre la frente, es un elemento señalético de las damas, de pie y sedente de El Zapotal (figs. 1 y 5). En el vestuario de las diosas nahuas, los ofidios simbolizan las lluvias, y el fuego como Xiuhcoatl (HEYDEN, 1981: 8). Las serpientes

2. Dennis TEDLOCK (1985: 368-369) analiza el nombre del hijo de Xquic, Xbalanque «pequeño jaguar sol», y concluye que designa la luna llena dejando las otras fases de la luna para su madre Xquic «mujer sangre».

3. La diosa Ilimatēcutli derrama sangre en una Luna con los rasgos que la identifican como una cueva celeste zoomorfizada (Códice Laud 1966, lám. 22v).

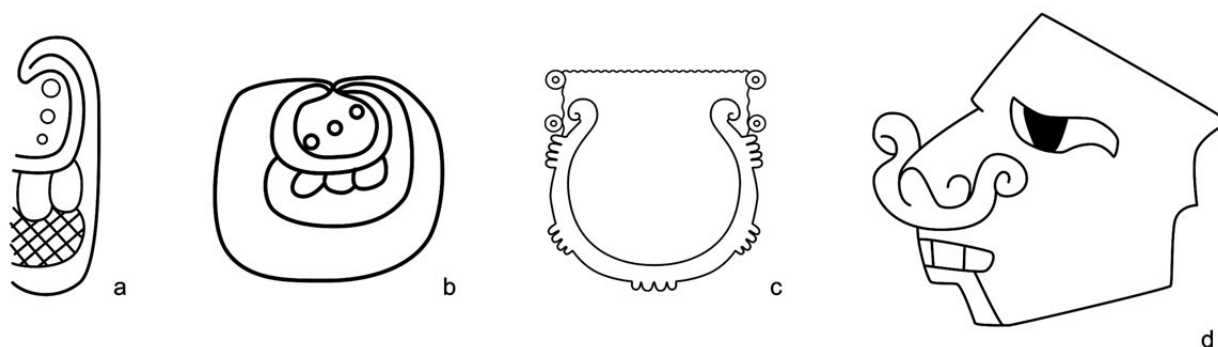


Figura 9: La Luna en la epigrafía maya y gráfica nahua; a. El glifo T683 leído 'UH «Luna, lunación» y JA' «agua», como aguas celestes; b. T683 leído 'UH «Luna, lunación» y JA' «agua»; c. Metztli sin el conejo del ejemplo en el Códice Borgia 55, adaptado de SULLIVAN (1982: fig. 18); d. La nariguera Yacameztli de Tlazolteotl-Ixcuina, adaptado de SULLIVAN (1982: fig. 18).

anudadas en el tocado de las diosas mayas designan a sus portadores en su capacidad de hacedoras de lluvias y de protectoras de las actividades textiles (CIARAMELLA, 1994: 206-209). A partir del análisis de la epigrafía y de la iconografía de la «vasija del alumbramiento» policromada, procedente del Petén central (Guatemala, Clásico tardío), Karl TAUBE (1994: 659-661) propone que, en la cara I de la vasija cuadrangular, las cuerdas enrolladas que sostiene con sus brazos alzados la joven diosa parturienta forman parte del conjunto signico del hecho del alumbramiento. En la misma cara de la vasija, el autor aprecia como «una explícita expresión del alumbramiento» la acción de la diosa, a la que identifica con la diosa O, quien, apoyada en el dorso de la joven parturienta, sostiene su abdomen con sus manos con guantes de garras felinas (Ib.: 659). (Es notorio que en esta vasija las protagonistas sedentes doblan las piernas con los pies cruzados sobre el piso hacia el frente). El icono de las cuerdas ofidias es común en el arte maya; por ejemplo, en una vasija del Clásico tardío, la diosa O viste una serpiente amarrada por tocado a la vez que una serpiente ciñe su abdomen, por lo que TAUBE juzga esta figura un «probable» ceñidor (1994: 658, fig. 2d). El cordón umbilical aparece como otro referente de las cuerdas ofidias, como lo demuestra el autor y «otros muchos investigadores del arte maya» (TAUBE, 1994: 659). En los registros superiores de los monumentos y en las vasijas, estos artificios zoomorfos contextualizan ceremonias de invocación y nacimiento o epifanía de los dioses (Taube, 1994: 660). El uso de la faja para facilitar el proceso del alumbramiento es practicado por varios grupos indígenas de México (TAUBE, 1994: 658-659). Las fajas ofidias bicefálicas de las protagonistas monumentales en El Zapotal, podrían formar parte de un conjunto signico que las designa como parteras y «mujeres médicas» (SAHAGÚN, 1950-1982, L. 6: 161), además de que a las serpientes en general se las designa como hacedoras de lluvias y tejedoras.

En adición al ceñidor ofidio, las cuerdas torcidas o torzales forman parte de las iconografías de las estatuas monumentales de pie y sedente de El Zapotal. Ya hemos mencionado el cuello en forma de torzal para la sedente exhibida en el MAX (fig. 10). La estatua sedente en custodia del MNAH



Figura 10: La nariguera en forma de U o cuerno y el collar en forma de torzal, PJ12939, El Zapotal.

viste un tocado «en domo» adornado de tres torzales, y sus orejeras son torzales salientes hacia adelante y visibles debajo del tocado «en domo».

CONCLUSIÓN

El sacrificio por decapitación y la ubicación de la ofrenda al poniente en relación al adoratorio, indican que la protagonista con tocado de mono personifica a una diosa madre y contextualizan el dominio femenino en sus diversas

acepciones en acuerdo a como lo entienden los mesoamericanos prehispánicos. La postura de las piernas dobladas la identifican como una diosa selénica. El mono en diadema la conecta con el viento, augurio de las lluvias benéficas, y, en su acepción de aliento vital, de la fecundidad femenina. El ceñidor ofidio la empodera como protectora del alumbramiento. Designada por el planeta Venus, reviste los diversos aspectos atribuidos al planeta. Pone en evidencia que las Culturas del Centro de Veracruz conocen las correspondencias entre los ciclos de Venus, de la Luna y solares, y que éstos impactan en sus lecturas simbólicas. Bajo diversos conceptos, Venus y la Luna conocen una transferencia de signos y referentes. Comparten la dirección oeste, puesto que el satélite terrestre inicia su recorrido sinódico en esta dirección del horizonte, y la estrella de la tarde «nace» en el cielo vespertino (SPRAJC, 1998: 128-131). Además, ambos son protagonistas calendáricos del ciclo de las lluvias y de los comportamientos climáticos de los que depende la fecundidad vegetal. Es notorio que la diosa lunar maya en el almanaque de Venus del código de Dresde (1975: 49; TAUBE, 1992 b: 64) preside al ascenso helíaco de Venus estrella de la mañana. SPRAJC propone que en Mesoamérica «los atributos venusinos representan una extensión del simbolismo lunar» y señala diversos casos en la etnografía que apoyan esta sugerencia.

En relación a lo anterior, es notorio que los totonacas (centro norte de Veracruz) atribuyen a Venus y a la Luna los papeles de diosas madres que interactúan y se complementan en el proceso de la procreación humana. Efectivamente, Alain ICHON (1990: 171) reporta que Venus juega el papel de «asistente» de la Luna en la formación del feto, para otorgarle un destino al ser humano.

Bibliografía

- BARRERA V., A. (1980). *Diccionario Maya Cordemex. Maya - Español. Español - Maya*. Mérida (Yucatán, México): Ediciones CORDEMEX.
- BERTELS, U. (1997). "Die Götterwelt von El Tajín", en *Mexiko. Präkolumbische Kulturen am Golf von Mexiko* (Judith RICKENBACH, ed.): 93-98. Zürich (Suiza): Museum Rietberg.
- CARLSON, J. B. (1991). *Venus-Regulated Warfare and Ritual Sacrifice in Mesoamerica: Teotihuacan and the Cacaxtla "Star Wars" Connection*. Technical Publication No. 7. College Park (Maryland, EUA): Center for Archaeoastronomy.
- (1997). *The Margarita Structure Panels and the Maya Cosmogonic Couplet of Ancestral Emergence*. Early Copan Acropolis Program, Paper Number 13, Philadelphia (Pennsylvania, EUA): University of Pennsylvania Museum.
- CIARAMELLA, M. A. (1994). "The Lady with the Snake Headdress in the Codices", en *The 7th Palenque Round Table*, 1989 (Virginia M. FIELDS, Merle GREENE ROBERTSON, eds.). *Palenque Round Table Series*, 9: 201-209. San Francisco (California, EUA): The Pre-Columbian Art Research Institute.
- Código Chimalpopoca (1975). *Código Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. Primera Serie Histórica. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Código de Dresde (1975). *Codex Dresdensis*. Codices Selecti. Vol. LIV, Sächsische Landesbibliothek Dresden. Graz (Austria): ADEVA.
- Código Laud (1966). *Codex Laud*. MS. Laud Misc. 678, Bodleian Library, Oxford. Graz (Austria): ADEVA.
- DAVOUST, M. (1995). *L'écriture maya et son déchiffrement*. París (Francia): Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- (1997). *Un nouveau commentaire du Codex de Dresde. Codex hiéroglyphique maya du xiv siècle*. París (Francia): Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- DE LA CRUZ, M. (1991). *Libellus de medicinalibus indorum herbis*. México: Fondo de Cultura Económica - Instituto Mexicano del Seguro Social.
- DURÁN, Fray, D. (1967). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* (Ángel M^a GARIBAY K., ed.), Biblioteca Porrúa, Números 36-37. México: Editorial Porrúa.
- (1971). *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar* (Trad. y ed., Fernando HORCASITAS y Doris HEYDEN, presentación de Miguel LEÓN-PORTILLA). The Civilization of the American Indian Series. Norman (Oklahoma, EUA): University of Oklahoma Press.
- DUVERGER, C. (1993). *La Flor Letal. Economía del Sacrificio Azteca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECHEVERRÍA, G. J. (2015). «Entre la fertilidad agrícola y la generación humana: el rol fecundante del mono entre los antiguos nahuas», *Estudios de Cultura Nahuatl*, 50: 207-259.
- GARZA DE LA, M. (2014). «El carácter sagrado del xoloitxcuintli entre los nahuas y los mayas», en *Arqueología Mexicana*, Vol. XXI (125): 58-63.
- GUTIÉRREZ S., N. y S. K. HAMILTON (1977). *Las esculturas en Terracota de El Zapotal, Veracruz*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HEYDEN, D. (1981). "Caves, Gods, and Myths: World View and Planning in Teotihuacan", en *Mesoamerican Sites and World Views* (Elizabeth P. BENSON, ed.): 1-40. Washington, D.C. (EUA): Dumbarton Oaks Museum.
- HEYDEN, D. (1986). «Metaphors, Nahuatlcoatl, and Other "Disguised" Terms among the Aztecs», en *Symbol and Meaning Beyond the Closed Community: Essays in Mesoamerican Ideas* (Gary GOSSEN, ed.): 35-43. Nueva York (EUA): Institute for Mesoamerican Studies, University at Albany, State University of New York.
- HUCKERT, C. (2005). «Representaciones textiles del México prehispánico: variaciones en torno al motivo de Xicalcoliuhqui», en *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos* (Victòria SOLANILLA D., ed.): 111-128. Bellaterra (Cataluña): Grup d'Estudis Precolombins, Departament d'Art i Musicologia, Universitat Autònoma de Barcelona.

- (Por publicar). «Los monos en las culturas de Veracruz», en *Los mamíferos de Veracruz en el Arte Prehispánico. Diversidad, representaciones y significado simbólico* (Chantal HUCKERT, Alvar GONZÁLEZ-CHRISTEN y Cecilia O. CARRAL M., eds.): 33 páginas. Xalapa (Veracruz, México): Museo de Antropología de Xalapa, Instituto de Ciencias, Universidad Veracruzana.
- ICHON, A. (1990). *La Religión de los Totonacas de la Sierra*. Colección Presencias, 24. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional Indigenista.
- KERR, J. (1977). *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases* (Barbara y Justin Kerr, eds.). Nueva York (EUA): Kerr Associates.
- LADRÓN DE GUEVARA, S. (2012). «La Mixtequilla: hombres de piedra, mujeres de barro», en *Culturas del Golfo* (Sara LADRÓN DE GUEVARA, ed.): 75-101. México: Jaca Book SpA, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MATEOS HIGUERA, Salvador (1992). *Los dioses supremos*. «Enciclopedia Gráfica del México Antiguo», Vol. 1. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- MEDELLÍN Z., A. (1983). *Obras Maestras del Museo de Xalapa*. Xalapa (Veracruz, México): Gobierno del Estado de Veracruz-Llave.
- (1987). *Nopiloa. Exploraciones Arqueológicas*. Xalapa (Veracruz, México): Universidad Veracruzana.
- MORALES, A. S. (1997). *La muerte en El Zapotal: El simbolismo de sus esculturas*. Tesis de licenciatura. Xalapa (Veracruz, México): Facultad de Antropología, Universidad Veracruzana.
- ORTEGA G., J. (2000). «El Zapotal, un sitio funerario del Clásico tardío», en *Identidad y Testimonio de Veracruz*: 75-97. Estudios de Antropología e Historia de Veracruz. Xalapa (Veracruz, México): Universidad Veracruzana.
- (2009). «Funeraria prehispánica en El Zapotal», en *Cincuenta Años de Antropología en la Universidad Veracruzana. Contribuciones* (Yamile LIRA LÓPEZ, coord.): 185-200. Xalapa (Veracruz, México): Facultad de Antropología, Instituto de Antropología, Museo de Antropología de Xalapa.
- PASZTORY, E. (1976). *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, Inc.
- ROMANO, A. (1974). «Sistemas de enterramientos», en *Antropología física, época prehispánica* (Javier ROMERO, coord.) 3: 83-112. Colección México: Panorama Histórico y Cultural. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (1975). «Los cráneos deformados de Zapotal I», en XIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología: Balance y Perspectiva de la antropología de Mesoamérica y del norte de México, *Arqueología II*: 57-64.
- SAHAGÚN, Fray B. de (1950-1982). *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. 13 vols. (Trad. y eds., Arthur J. O. ANDERSON y Charles E. DIBBLE). Monographs of the School of Advanced Research, (14), 1-13. Salt Lake City (Utah, EUA): SAR Santa Fe / The University of Utah.
- (2002). *Historia General de las Cosas de Nueva España*. Versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como códice florentino, 3 Vols (Intro., paleografía, glosario y notas, Josefina GARCÍA QUINTANA y Alfredo LÓPEZ AUSTIN). México: Cien de México, Consejo Nacional de las Artes y la Cultura.
- SELER, E. (1993). *Comentarios al Códice Borgia*. Vol. I. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996). *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*. Vol. 5. Lancaster (California, EUA): Labyrinthos.
- (2004). *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*. México: Casa Juan Pablos.
- SOUSTELLE, J. (1940). *La pensée cosmologique des anciens Mexicains : représentation du monde et de l'espace*. Actualités scientifiques et industrielles, 881, Ethnologie, 1. París: Hermann & C^{ie}.
- SPRAJC, I. (1993). The Venus-Rain-Maize Complex in the Mesoamerican World View: Part II. *Archaeoastronomy*, No. 18, Supplement (JHA; XXIV): S27-S53.
- (1998). *Venus, lluvia y maíz: simbolismo y astronomía en la cosmovisión mesoamericana*. Serie Arqueología, Colección Científica. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- STRESSER-PÉAN, Guy (2003). «El antiguo calendario totonaco y sus probables vínculos con el de Teotihuacan», en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 34: 15-66.
- SULLIVAN, Thelma D. (1982). «Tlazolteotl-Ixcuina: The Great Spinner and Weaver», en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico: A Conference at Dumbarton Oaks, 1977* (Elizabeth Hill Boone, ed.): 7-35. Washington, D. C. (EUA): Dumbarton Oaks Museum.
- TAUBE, K. A. (1994). «The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual», en *The Maya Vase Book. A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, Vol. 4 (Barbara y Justin KERR, eds.): 652-675. Nueva York (EUA): Kerr Associates.
- (2001). «The symbolism of wind in Mesoamerica and the American Southwest», en *The Road to Aztlan. Art from a Mythic Homeland* (Virginia M. FIELDS y Victor ZAMUDIO-TAYLOR, eds.): 102-123. Los Angeles (California, EUA): Los Angeles County Museum of Art.
- TEDLOCK, D. (1985). *Popol Vuh: The Definite edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. Nueva York (EUA): Simon & Schuster.
- THOMPSON, J. E. S. (1939). «The Moon Goddess in Middle America with Notes on Related Deities», en *Contributions to American Anthropology and History*, No. 29. Washington, D. C. (EUA): Carnegie Institution of Washington.
- (1971 [1950]). *Maya Hieroglyphic Writing: An Introduction*. Norman (Oklahoma, EUA): University of Oklahoma Press.
- TIESLER, V., A. ROMANO-PACHECO, J. GÓMEZ-VALDÉS y A. DANEELS. (2013). «Posthumous Body Manipulation in the Classic Period Mixtequilla: Reevaluating the Human Remains of Ossuary I from El Zapotal, Veracruz», en *Latin American Antiquity*, 24 (1): 47-71.

- TORRES, G. M. (1970). *Exploraciones en la Mixtequilla*. Tesis de Maestría. Facultad de Pedagogía, Filosofía y Letras, Escuela de Antropología. Xalapa (Veracruz, México): Universidad Veracruzana.
- (1971). *Exploraciones en El Zapotal. Informe Preliminar*. Edición mecanoescrita. Instituto de Antropología. Xalapa (Veracruz, México): Museo de Antropología de Xalapa.
- (1972). «Hallazgos en El Zapotal, Veracruz. Informe preliminar (segunda temporada)», en *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 2 (2): 3-8.
- (1973). «Zapotal y su museo de sitio», en *Didáctica de la Normal Veracruzana*, 13: 15-17.
- (2004). «Los entierros múltiples en la zona arqueológica de El Zapotal, Veracruz», en *Prácticas funerarias en la costa del Golfo de México* (Yamile LIRA LÓPEZ y Carlos SERRANO SÁNCHEZ, eds.): 203-212. México: Universidad Veracruzana, Universidad Nacional Autónoma de México, Asociación Mexicana de Antropología Biológica.
- TORRES G., Manuel, Marco A. REYES y Jaime ORTEGA G. (1975). «El Proyecto Zapotal», en *XIII Mesa redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología: Balance y perspectiva de la antropología del Centro de México y Mesoamérica, Arqueología I*: 323-330.
- TOZZER, A. M. (1966). *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán* (Notas y trad. Alfredo M. TOZZER, ed.). Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, Vol. XVIII. Nueva York (EUA): Kraus Reprint Corporation.
- WINNING, Hasso von (1987). *Los signos y los glifos*, Vol. 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- WINNING, H. von y N. GUTIÉRREZ, S. (1996). *La iconografía de la cerámica de Río Blanco, Veracruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- WYLLIE, Cherra. (2008). "Continuity and Changes in Late Classic Southern Veracruz Art, Hieroglyphs and Religion", en *Classic Period Cultural Currents in Southern and Central Veracruz* (Philip J. ARNOLD III y Christopher POOL, eds.): 225-258. Washington, D.C. (EUA): Dumbarton Oaks Museum.



Seres multidimensionales en el arte precolombino de América del Sur. Una comparación simbólica

Ana María Llamazares

Investigadora retirada del CONICET (Argentina)

Resumen

Basándonos en la idea de que las culturas originarias de América comparten un lecho cosmovisional y simbólico común, en este artículo comparamos imágenes representativas de dos áreas geográficas y períodos culturales muy distantes entre sí, que también corresponden a tipos expresivos diferentes. De la cultura Chavín del área andina centro-septentrional (1500-300 a.C.) analizamos una compleja figura de un personaje zooantropomorfo portando una vara del cactus San Pedro; imagen que puede considerarse al mismo tiempo una de las evidencias más tempranas de la utilización ritual de esta planta sagrada en el marco del ceremonialismo chamánico en América del Sur. De la región noroeste de Argentina tomamos una pictografía rupestre de la cultura La Aguada (400-1100 d.C.), que presenta una semejanza estructural notable con la anterior. Por la compleja articulación de elementos iconográficos que remiten a los distintos planos cosmológicos, hemos considerado a estos personajes zoo-antropomorfos como seres que denotan metafóricamente, la idea de la multidimensionalidad del cosmos.

Palabras Clave: COSMOVISIÓN ANDINA, MULTIDIMENSIONALIDAD, FIGURAS ZOOANTROPOMORFAS, CHAVIN, CULTURA LA AGUADA

Abstract

Multidimensional beings in the Pre-Columbian art of South America

A symbolic comparison

Based on the idea that native cultures of America share a common cosmovisional and symbolic layer, in this article we venture a comparison between images coming from distant geographic areas and cultural periods, also representative of different forms of expression. Beginning with a bas-relief of a complex figure from Chavín temple of the northern Andean tradition (1500-300 a.D.) who bears a San Pedro cactus staff, considered one of the earliest evidences of ceremonial shamanic use of this sacred plant in South America. From the Northwestern region of Argentina, a rock art pictograph attributed to La Aguada culture (400-1100 a.D.), of a noticeable structural resemblance with the later. Due to the complex articulation of iconographic elements that refer to different cosmological planes, we have considered these zoo-anthropomorphic figures, as beings that metaphorically embody the idea of a multidimensional cosmos.

Key words: ANDEAN COSMOVISION, MULTIDIMENSIONALITY, ZOO-ANTHROPOMORPHIC FIGURES, CHAVIN, LA AGUADA CULTURE

«... el etnógrafo y el arqueólogo pueden concurrir a dilucidar problemas comunes. ¿Cómo dudar de que la clave interpretativa de tantos motivos todavía herméticos no se encuentre a nuestra disposición accesible en mitos y leyendas siempre vivas? Sería un error descuidar estos métodos, en los que el presente nos permite acceder al pasado. Sólo ellos nos pueden guiar en un laberinto de monstruos y de dioses, cuando, faltando la escritura, el documento plástico es incapaz de superarse a sí mismo».

Claude Levi-Strauss (1948)

Una de las virtudes de los enfoques comparativos en el estudio de la iconografía arqueológica, es que permiten visualizar en forma muy notable ciertas estructuras simbólicas que subyacen en la concepción de las imágenes, tanto en cuanto a lo representado, como más aún, a la manera de representarlo. El contenido, junto con la organización compositiva de la imagen, articulan conjuntamente una dimensión semántico-sintáctica, que condensa y genera significados con recursos mucho más abstractos que la sola figuración. En las imágenes también se dan encuentro una variedad de otras dimensiones que completan el fenómeno iconográfico: la técnica de realización, el cromatismo, la relación de la imagen con el soporte y su topografía, el contexto cultural y cronológico, entre otros. Cada uno de estos aspectos demanda una aproximación específica. De esta manera, surge claramente, la complejidad que significa estudiar los lenguajes icónicos en su multidimensionalidad; más aún los del pasado, para los que las fuentes de información son en muchos casos, parciales. Tal complejidad requiere desplegar una conjunción de estrategias metodológicas, analíticas e interpretativas.

La inclusión de la dimensión simbólica de las imágenes conduce además a la necesidad de abordar una mirada comparativa trans-histórica, la que pone de relieve ciertas claves de orden transcultural. La perspectiva multidimensional no sólo se corresponde con la naturaleza propia de lo que estamos estudiando, sino que representa una vía de acceso muy valiosa en el estudio de los lenguajes plásticos.

Desde esta perspectiva, se analizan en este artículo imágenes procedentes de áreas geográficas y períodos culturales muy distantes entre sí, que también corresponden a tipos expresivos y formas de realización diferentes. En los dos casos se trata de personajes zoo-antropomorfos que remiten a la concepción tripartita del cosmos (1), formado por tres planos principales: Cielo (Supramundo), Tierra (Mundo Intermedio) e Inframundo (Mundo subterráneo), comunicados entre sí por un eje vertical, el *axis mundi* o eje del mundo, que son representados metafóricamente por los tres animales

simbólicos más importantes de las cosmovisiones originarias americanas, a saber: el águila o cóndor, el jaguar y la serpiente respectivamente. Mientras la figura humana en su posición vertical oficia de eje de intercomunicación.

Esta concepción cosmológica la comparten la mayor parte de las culturas tradicionales de América precolombina, rasgo unificador que el análisis comparativo pone aún más de relieve, al mostrar los paralelismos que muestran las imágenes, más allá y a través de las particularidades propias de cada cultura, tiempo y espacio. Desde el punto de vista estrictamente metodológico resulta destacable que la mejor vía de acceso para visualizar ese lecho cosmovisional compartido es el nivel sintáctico y compositivo de las imágenes, el que más claramente expresa las pautas simbólicas comunes.

Dentro de la compleja red conceptual que constituye una cosmovisión cultural, exploraremos solo un par de rasgos directamente relacionados: por un lado, la visión de la estructura mutidimensional y estratificada del cosmos y paralelamente, la idea de que es el ser humano el agente vital encargado de interrelacionar los diversos planos del mundo; aspectos ambos que conforman a su vez, la malla básica de la concepción chamánica que permea las culturas consideradas.

Como exponentes de la tesis expuesta consideraremos aquí dos ejemplos. En primer lugar, una imagen clásica de la cultura Chavín (1500-300 a.C.): el bajo relieve ubicado en el templo de Chavín de Huántar, Perú, que representa un personaje híbrido –humano con atributos de ave-felino y serpientes– llevando en su mano con garras de águila una espiga del cactus San Pedro (*Trichocereus pachanoi*), tal vez la representación más antigua de una planta sagrada psicoactiva en América del sur. Luego, claramente emparentada con ésta, por su pertenencia a la tradición andina, aunque lejana en tiempo y espacio, una pintura rupestre del sitio La Tunita, provincia de Catamarca, Noroeste argentino, atribuido a la cultura La Aguada (400-1000 d.C.), que representa un personaje, probablemente chamánico, con atributos felínicos, de aves y serpientes.

La multidimensionalidad del cosmos

Tal vez la posibilidad de experimentar estados ampliados de consciencia a través de las prácticas chamánicas sea lo que ha determinado que la existencia de múltiples mundos o planos del cosmos, trascienda la condición de una mera creencia o idea preconcebida. Recordemos que el eje central del chamanismo consiste en entrenarse para viajar a diferentes planos del cosmos e interactuar con las fuerzas y espíritus que allí habitan. De modo que, la idea de la multidimensionalidad del cosmos, uno de los rasgos centrales que definen a la cosmovisión originaria americana es mucho más que una idea, pues nace de experiencias concretas que se alcanzan a lo largo de una práctica visionaria

1. También algunos autores agregan un cuarto mundo, como desarrollamos más adelante.

consistente y disciplinada. Si la realidad es multidimensional, esto significa que hay muchas realidades o dimensiones de realidad, estados de consciencia o niveles del ser – como mejor resulte expresarlo – que discurren de manera simultánea, paralela o superpuesta; y también, que es posible acceder voluntaria y conscientemente a esos estados a través de un conocimiento específico que requiere un aprendizaje iniciático.

La concepción de la multidimensionalidad de la realidad implica, además, que todos esos planos coexisten dinámicamente y, en lugar de ser compartimentos estancos, están en una constante interacción, entrelazados a través de un flujo energético que discurre entre ellos, conectándolos, nutriéndolos de forma recíproca y básicamente, garantizando el equilibrio entre todos ellos, como condición sistémica imprescindible. Esta última es la tarea y función que le cabe al ser humano, en particular, a los individuos formados para ello, rol que, en las sociedades tradicionales ejercieron fundamentalmente, los chamanes, las chamanas y más tarde, los sacerdotes y sacerdotisas.

En el universo multidimensional la humana es una dimensión «puente» (2), es el punto de observación que vincula no solo lo humano entre sí, sino los seres y las fuerzas de la naturaleza, el paisaje, el inframundo, las entidades espirituales, y por último, el campo de lo celeste, el mundo de los dioses o fuerzas «superiores» y trascendentes, que superan la voluntad y la comprensión humana.

176

Saber que la función humana en cierta medida, es mantener el equilibrio entre estos planos, sus fuerzas o energías, no sólo es una necesidad práctica, sino una responsabilidad específica. El ser humano sabe que es la única especie que puede realizar esta tarea: unir cielo y tierra, o más concretamente, «bajar» el cielo a la tierra. «Cosmizar» el mundo –trasladar simbólicamente la estructura y cualidades del cosmos a los planos terrenales–, es la prerrogativa que le cabe a lo humano gracias a su capacidad para tomar consciencia de su propia pertenencia al cosmos. (Schwarz 1988,2008)

A través de su concentrado interés, atracción y veneración de lo celeste, las culturas tradicionales expresaron no sólo un temor reverencial, una ominosa sensación de inferioridad que inspiraba el «miedo a los dioses»; sino también, y en forma notable a través de sus diversas creaciones, esa experiencia/consciencia de la naturaleza cósmica de lo humano. Entre ellas el arte en todas sus expresiones, como trataremos de mostrar en este texto, es la expresión más sintética y acabada de esa casi obsesión por captar la armonía de los cielos y «bajarla» a la tierra.

2. En la actualidad se retoma esta antigua idea de la cosmovisión tradicional andina al hablar de los *chaka runa* (hombres-puente), a la que podríamos agregar las *chaka warmis* (mujeres-puente), seres encargados de reunir a Occidente con los pueblos originarios de América a través del *Ayninkuychis* (intercambio recíproco de dones) en el tiempo anunciado del *Taripay Pacha* (era del reencuentro) (Mabit 2004, Martínez Sarasola 2010).
3. En este sentido podríamos señalar un interesante paralelismo con el mito mesoamericano de Quetzalcoatl, cuyo destino de elevación espiritual se consuma a través de su auto sacrificio con la consecuente transformación en el planeta Venus, y tanto su nombre como su imagen conservan los atributos de la serpiente (*coatli*) y el ave sagrada iridiscente (*quetzal*) (Schwarz 1988, Reyes 2008).

Cosmovisión andina

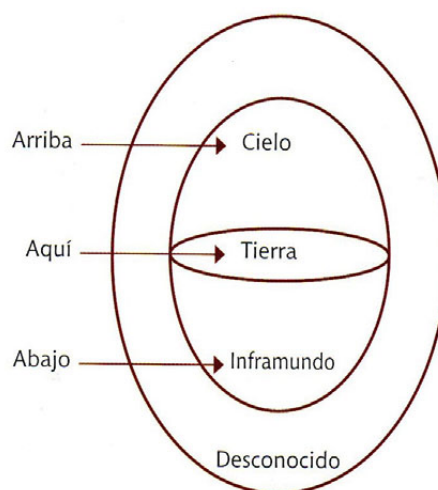


Figura 1. Estratificación envolvente del cosmos andino. Se aprecian los cuatro mundos de la cosmovisión andina representados en forma ovalada: Mundo de Arriba o *Hanan Pacha*, Mundo Intermedio o *Kay Pacha*, Inframundo o *Uku Pacha* y Mundo externo desconocido o *Kaylla Pacha*. Tomado de: Bardales Vassi (2013:373).

Los cuatro planos del cosmos andino

La cosmología de las culturas precolombinas americanas coincide en torno a la idea de la coexistencia de múltiples planos organizados verticalmente a lo largo de un eje central que comunica básicamente tres grandes estratos: el mundo superior o celeste, el intermedio o terrestre y el inferior o inframundo. Luego, cada cultura ha concebido estos planos subdivididos en distinto número y cualidad. Por ejemplo, los mayas describen trece cielos y nueve niveles inferiores, cada uno con sus respectivas deidades y energías. Los mapuches en cambio discriminan cinco niveles superiores, solo uno intermedio y otro inferior. Dado que los ejemplos que aquí consideramos provienen de la tradición andina, desarrollaremos con más detalle su concepción al respecto.

En el mundo andino el concepto de *Pacha* -totalidad cósmica que integra tanto el espacio como el tiempo–, se desagrega en tres ámbitos básicos: el superior, llamado *Hanan Pacha*, el intermedio o *Kay Pacha* y el inferior o *Uku Pacha*; los que a su vez están incluidos o envueltos en un cuarto mundo llamado *Kaylla Pacha* o *Hawa Pacha* (mundo de afuera), que corresponde a lo desconocido, a lo más distante. (Ver figura 1)

Según la filosofía quechua andina la vida se origina en el inframundo y todo el esfuerzo evolutivo es un ascenso hacia los planos superiores (3). El *Uku Pacha* está vinculado a los ámbitos acuáticos profundos –el mar, los lagos, los ríos y las vertientes–, así como al interior de la Tierra; lugares oscuros, fríos, húmedos y de tinieblas, donde mora la *Pachamama* –gran deidad telúrica regeneradora–, y también uno de los aspectos fundamentales de *Viracocha* –el gran cimiento, creador y eje del mundo–. Por ser el hábitat natural de los reptiles y animales acuáticos, el *Uku Pacha* se asocia con las serpientes y los saurios en general, especialmente con la gran *Amaru*, una víbora acuática que en algunas versiones míticas adopta una fisonomía de dragón alado con rasgos felínicos. Este ámbito está asociado también con el *Munay*, la esfera de los instintos y las emociones.

El mundo intermedio o *Kay Pacha* es el espacio de la tierra habitada por los seres humanos y las demás especies naturales, el paisaje y el entorno construido donde se desarrollan las tareas de la vida cotidiana. Es el mundo sensible del presente, donde se despliega el *Ruay*, la esfera del hacer y el sentir, el trabajo, los vínculos y la comunidad. Donde se ejerce el poder terrenal ordenador, generalmente denotado a través símbolos cuatripartitos escalonados (4), que recuerdan la tarea humana por excelencia que es intermediar uniendo el Cielo y la Tierra. El animal protector y emblemático del *Kay Pacha* es sin duda, el felino a través de sus variantes, sobre todo el jaguar moteado y también el puma o los tigrillos. El *Kay Pacha* constituye un primer umbral o *punku*, un lugar de pasaje y comunicación con las demás esferas de existencia

El mundo de arriba o *Hanan Pacha* se corresponde con las alturas y las esferas celestes, donde se encuentran las divinidades, muy asociadas con los astros –el Sol y la Luna, las estrellas, las constelaciones y otros planetas–, así como con los fenómenos naturales atmosféricos, como las lluvias, los truenos, los rayos o el arco iris. Son las aves de gran envergadura, fundamentalmente el águila y el cóndor, los animales guías por excelencia, que conducen con su vuelo a estas alturas del universo, y también permiten con su visión escrutadora captar la esencia de las cosas, ver más allá, condición que remite en lo humano al ámbito del *Yachay*, esto es, el pensamiento abstracto, el conocimiento del Cielo y los ciclos del tiempo.

Por último, mencionaremos un cuarto espacio incluyente, el *Hawa Pacha* o mundo de afuera, una dimensión más allá del espacio-tiempo, que no estaría al alcance de la

observación humana directa. Por eso también se la designa como *Kaylla Pacha*, lo no visible, lo desconocido, lo infinito o inimaginable. Resulta interesante lo que sostienen algunos autores, respecto de la «desaparición» de esta cuarta dimensión de la cosmovisión originaria a manos de los «extirpadores de idolatrías» después de la conquista (5). De acuerdo con su condición abstracta y elusiva, su representación podría ser sólo indirectamente observable, tal como propone Bardales Vassi recurriendo a procedimientos de inversión especular de ciertas imágenes, como la del personaje central de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, que este autor analiza tan minuciosamente. «Su representación aparece desplegada en tercera dimensión –señala– y diseñada para que pudiera ser observado a través de un espejo de agua y condiciones de luz apropiadas.» (Bardales Vassi 2013:371). Dicha inversión se designa con el término *cuti* –un vuelco, un darse vuelta, una gran transformación– (6), y sería el paso imprescindible para alcanzar los niveles superiores de evolución espiritual, ascendiendo por la escalera de los tres mundos y atravesando el segundo umbral, en este caso, el pasaje por la Puerta Sagrada.

La descripción que hace Bardales Vassi de la imagen especular que queda así desplegada nos acerca notablemente al tema de los seres multidimensionales que hemos elegido para ilustrar en este artículo. «La representación es ahora la de un personaje antro-po-felino que posee el poder total, que ha asimilado los atributos de sus representantes: del puma (mundo de aquí, de la tierra), de la serpiente-peze (mundo de adentro), del cóndor (mundo de arriba) y del hombre mismo, es decir, se ha constituido en un ser superior o divino, el ser ideal que domina a las distintas esferas del cosmos». (Bardales Vassi 2013:372). Lo interesante es que ha sido el arte escultórico, a través de sus mecanismos compositivos –simetría especular y desdoblamiento secuencial– la herramienta para lograr esta manifestación indirecta.

La metaforización a través de los animales sagrados

La multidimensionalidad es una condición fractálica –por usar un término contemporáneo–, esto es que cada parte o fragmento contiene los mismos rasgos estructurales de la totalidad. Haciendo una traslación de este concepto podríamos sugerir que las imágenes del arte precolombino son un fractal, un reflejo a escala, de la estructura del cosmos. El principal ejemplo de este recurso simbólico y compositivo

4. El cuatro es un número de orden terrenal (asociado a los cuatro puntos cardinales) y la organización del espacio en sentido horizontal, y el escalonado, como síntesis geométrica de los rayos y la lluvia, remiten en primera instancia a la fertilidad, pero en una dimensión más profunda a la comunicación entre lo terrestre y los otros planos cósmicos.
5. «Durante la conquista, los extirpadores de idolatrías hicieron desaparecer este mundo uránico –primero en la escala cósmica– en su afán de imponer la trilogía del cristianismo y toda su cosmogonía, a los pueblos vencidos (Miranda *et.al.* 2001:35). No olvidemos que los clérigos consideraron, interesadamente, que el mundo de arriba era el cielo y el mundo de abajo el infierno». (Bardales Vassi 2013:371).
6. El mismo término aparece en la expresión *Pachacuti*, conjunción de dos palabras: *Pacha* (el espacio-tiempo, el aquí-ahora y también la Tierra) y –*cuti* (el darse vuelta), que en la tradición andina remite a grandes cataclismos telúricos –indicando casi literalmente procesos tectónicos o volcánicos que producen terremotos y alteraciones geográficas de primera magnitud–. Por extensión, hoy en día el término *Pachacuti* se aplica también a movimientos sociales revolucionarios y grandes procesos de transformación de la consciencia colectiva.

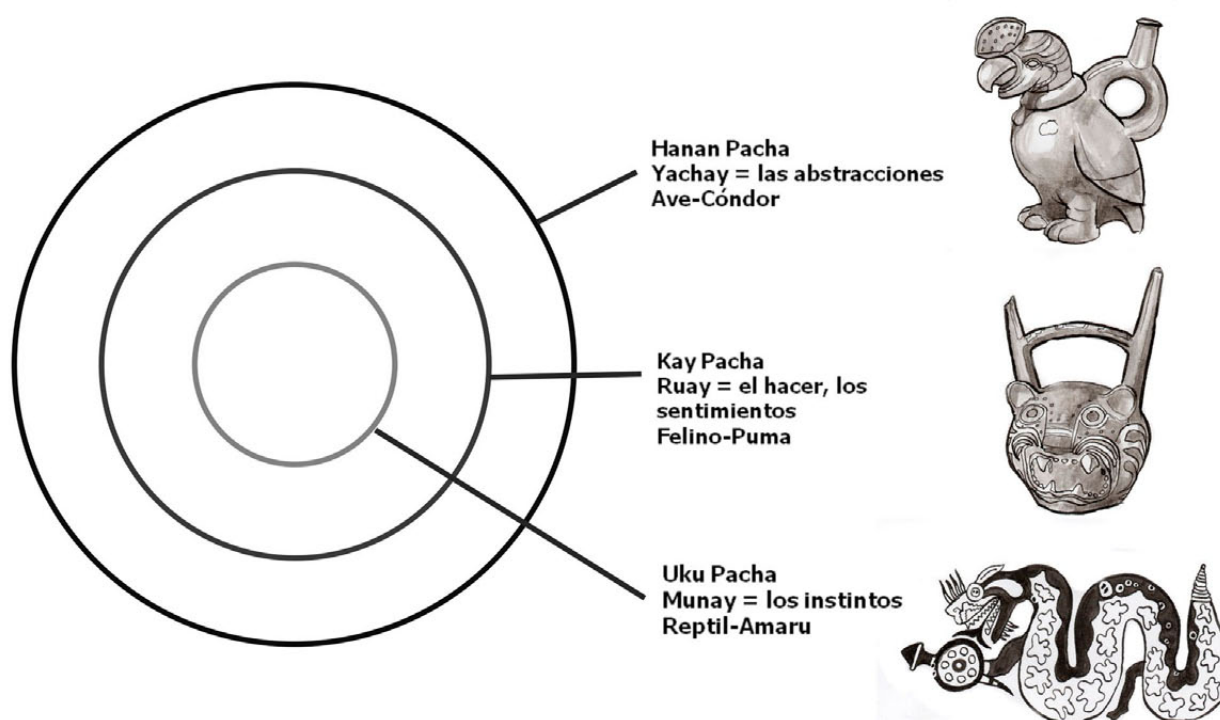


Figura 2. Correspondencias entre los animales sagrados y los tres *Pachas* o dimensiones espacio-temporales del mundo andino. Mundo de Arriba o celeste –*Hanan Pacha*–. Su animal sagrado es el cóndor andino –*kuntur*– considerado un antepasado, o el águila. Mundo del Medio –*Kay Pacha*–. Umbral –*punku* o *chakana*– puerta o puente hacia las otras dos esferas. Su animal sagrado es el felino, específicamente el puma o el jaguar (*otorongo*). Mundo de Abajo o Inframundo –*Uku Pacha*–. Su animal sagrado es la serpiente o *amaru*, así como otros saurios y sierpes. Dibujo de Micaela Rosa, tomado de: (Llamazares 2022: 153).

lo encontramos en la iconografía precolombina de los Andes en la correspondencia entre los animales sagrados (cóndor, jaguar, serpiente) y los planos del mundo o dimensiones espacio-temporales. (Ver Schwarz 1988, Llamazares y Martínez Sarasola 2006). (Ver figura 2).

Hemos señalado que el arte es un maravilloso espejo de la cosmovisión (Llamazares y Martínez Sarasola 2006), no sólo porque los temas representados recurrentemente se dirigen y expresan las ideas acerca del mundo, sino porque el arte, en tanto lenguaje simbólico- es en sí mismo una reproducción a escala de esa multidimensionalidad característica y organizadora del mundo.

El arte, como el mundo, se estructura en forma multidimensional. Una forma de verlo según una óptica semiológica, es discriminando los distintos planos en los que se conforma como lenguaje –la semántica, la sintáctica, la pragmática, entre otros-, y reconociendo el notable interjuego entre ellos, que genera los efectos de la significación. Pero también, al explorar esta misma cualidad en el propio plano del arte como lenguaje simbólico, encontramos que algunos de sus recursos semánticos principales, como la metáfora y la metonimia, por ejemplo, operan siguiendo la misma lógica fractalica.

Las imágenes que hemos elegido para este análisis expresan la idea de la multidimensionalidad en forma abstracta, a través de un recurso muy característico y de uso

extendido en estas tradiciones culturales que es la síntesis metafórica: el uso de significantes intermediarios –en este caso, los tres animales sagrados- que al remitir a los planos del mundo actúan como metáforas de esas dimensiones cósmicas.

La metáfora es un tropo retórico complejo que implica en primera instancia la **abstracción analógica**, es decir, la extracción de los rasgos esenciales de lo que se quiere denotar –por ejemplo, la altura para designar el mundo superior- y, en segunda instancia, por **desplazamiento metafórico**, se elige un significante que guarda cierta analogía o contigüidad, –por ejemplo, las aves de gran envergadura, que vuelan a gran altura-, convirtiéndose luego en su ícono representativo. Como en un fenómeno de «cajas chinas» y en un nivel aún mayor de abstracción encontramos la **síntesis metonímica**, esto es, las partes que actúan en representación del todo. Es decir que, en lugar de representar los animales completos, se utilizan sólo sus partes más destacadas, como las garras, el pico o las plumas de las aves; las manchas, las pisadas y los colmillos de los felinos; o las escamas, el rastro sinuoso o la lengua bífida de las serpientes. Al acercarnos a esta forma de representación vemos que el resultado que predomina es una iconografía conceptualmente híbrida, donde la imagen combina rasgos, elementos o formas completas que remiten a diferentes especies, conformando en la mayoría de los casos seres extraordinarios, con múltiples atributos.

En el análisis iconográfico podríamos discriminar asimismo, otros múltiples niveles, en los que aquí no entraremos, por implicar un grado de complejidad muy grande, como por ejemplo, las proporciones entre las partes de la figura, la relación entre la figura y el fondo, o entre la iconografía y el soporte. De más está decir, que tanto los planos de la imagen como los niveles de análisis se espejean y articulan entre sí, formando una unidad compleja, que sólo podemos desarmar parcialmente al intentar su comprensión y a los fines expositivos.

Los seres multidimensionales

Las dos imágenes que tomamos en consideración proceden de Sudamérica, una del complejo ceremonial Chavín de Huántar en el centro-norte de Perú, y la otra del sitio La Tunita, en la provincia de Catamarca, uno de los principales santuarios de arte rupestre del Noroeste de Argentina. Las pondremos en comparación pues, más allá de las distancias geográfica y cronológica que las separan, guardan entre sí una notable semejanza estructural. Al adentrarnos en su sintaxis, en su estructura compositiva, encontramos una notable familiaridad o semejanza, casi podríamos decir, una cierta reminiscencia. Si bien es cierto que ambas forman parte de la misma tradición cultural que en el subcontinente se extendió a lo largo de la cordillera de los Andes, desde Colombia hasta la Argentina y Chile, no deberíamos soslayar que entre ambas representaciones hay miles de kilómetros de distancia y también, miles de años transcurridos.

Chavín: el personaje que porta la vara de San Pedro

La talla peruana del personaje que porta una vara del cactus San Pedro (ver figura 3) proviene de una estela cuadrangular que aún se encuentra emplazada en el templo circular subterráneo del complejo ceremonial de Chavín de Huántar, Huari, Perú, ubicado a unos 3000 metros s.n.m. en la ladera oriental de la cordillera Blanca, y corresponde, junto con otros relieves de piedra, a la fase «blanco y negro», llamada así por la particular combinación de colores de las piedras de las columnas y las escalinatas. Ubicada aproximadamente entre el año 900 y 500 antes de Cristo -final de la ocupación del complejo ceremonial-, esta fue una de las fases de mayor esplendor arquitectónico y artístico.

La talla que aquí consideramos retrata un personaje de textura básicamente antropomorfa, aunque la presencia de diversos elementos zoomorfos lo convierte en un ser híbrido, en el que se reúnen los tres animales sagrados principales –ave, jaguar y serpiente- ocupando especialmente sus extremidades. Las manos y los pies corresponden a las garras de un ave de rapiña selvática: el águila arpía. La boca es la fauce felínica dentada, característica del estilo Chavín, en la que se destaca la proyección del cuarto colmillo, que lo asocia a su vez con el caimán propio de las zonas pantanosas de los afluentes amazónicos. Por último, su cabellera está formada por un entrelazamiento trenzado

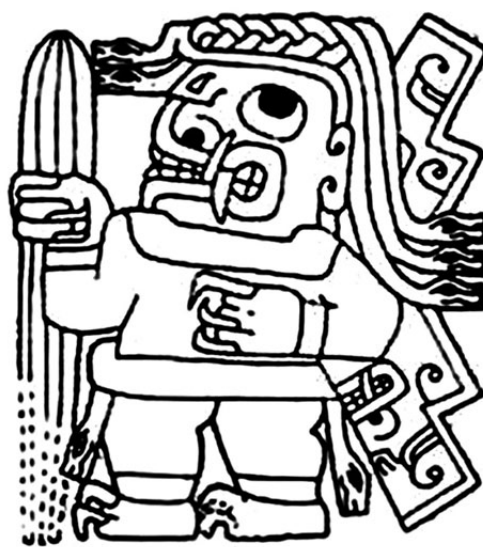


Figura 3 A y B. Personaje portando una vara del cactus San Pedro, Chavín de Huántar, Perú (1500–300 a.C.). Estela VI–NW 12, Plaza circular del Templo Antiguo. La imagen combina atributos humanos, de ave –águila arpía– por las garras, de felino –jaguar-caimán– por los colmillos, y serpientes entrelazadas que cuelgan de la cabellera y el cinturón, representativas de los tres planos del mundo. Lleva en su mano derecha una vara del cactus San Pedro (*Trichocereus pachanoi*). Se trata de un ser híbrido, característico del arte chamánico, que puede considerarse como una representación simbólica de la multidimensionalidad del cosmos.

de serpientes dobles bicéfalas, que también aparecen formando parte del cinturón del personaje. Según una pauta común de representación del arte precolombino andino, la posición del cuerpo de perfil se asocia con lo zoomorfo y remite también a la figura felínica.

Sin embargo, lo que se destaca en esta imagen y la hace única en su tipo, es lo que sostiene en su mano derecha: una vara del cactus psicoactivo San Pedro, que se distingue por sus cuatro nervaduras longitudinales. Así como el recurso utilizado para incluir los temas animales es altamente metafórico –especialmente a través de las metonimias del felino-caimán y del águila arpía– la representación del vegetal mágico es de un notable realismo figurativo.

San Pedro es el nombre común que se le da en la costa norte de Perú a esta cactácea, según dicen, porque su efecto visionario «abre las puertas del cielo». Se denomina botánicamente *Trichocereus pachanoi*, y contiene entre otros alcaloides, mescalina, lo que la ha convertido en una de las principales plantas sagradas psicoactivas de Sudamérica, utilizada con fines mágicos y chamánicos, desde la más remota antigüedad hasta las tradiciones curanderas de la actualidad (Sharon 1988, 2001).

Se encuentran numerosas representaciones de este cactus también en cerámicas de las culturas peruanas Cupisnique, Bagua, Moche, Chavín y Nazca. Pero, sin duda, el relieve en piedra que estamos analizando constituye la evidencia más antigua del uso de una planta sagrada psicoactiva con fines ceremoniales iniciatorios de la tradición andina. Por lo tanto, se trata de una iconografía emblemática del arte chamánico suramericano. En este caso, la representación del cactus le agrega a esa imagen un carácter testimonial de gran magnitud documental.

La asociación chamánica

La indubitable asociación de la iconografía Chavín con prácticas chamánicas permite comprender desde esta óptica algunos rasgos del arte de esta cultura, que de lo contrario resultan incomprensibles o problemáticos para la interpretación. Uno de ellos es la permanente presencia del tema felínico, ya sea a través de la imagen del jaguar, identificable incluso por sus manchas, como por sus diversas metonimias, especialmente las fauces y la proyección de los colmillos cruzados, que termina siendo un sello chavinoide característico. Recordemos que para la cosmovisión chamánica sudamericana el jaguar oficia como el principal animal iniciatorio y de poder, en el cual culmina el proceso de transformación del chamán.

Otro rasgo chamánico es la utilización de recursos plásticos distorsivos de la imagen, como la especularidad y el desdoblamiento de la imagen según diversos ejes de simetría axial («*split-representation*»), hasta el uso intensivo de metonimias y de mecanismos de replicación de las imágenes como lo que John Rowe (1962, 1973), siguiendo un procedimiento retórico literario, denominó «*kennings*», esto es, el surgimiento de imágenes replicativas a partir de las

extremidades de la imagen principal; lo que aplicado al arte chamánico del Noroeste argentino personalmente he interpretado como imágenes rizomáticas, porque copian dicho mecanismo de crecimiento y reproducción propio de ciertas especies vegetales (Llamazares 2022). Todos ellos son recursos representativos y compositivos que bien pueden estar gatillados por el efecto visionario de las plantas sagradas, sumadas a otro tipo de estímulos psicoactivos, como la privación lumínica y la sinergia sonora-visual, en el caso de los complejos rituales iniciáticos que se llevaban a cabo en el centro ceremonial de Chavín.

Por último, un detalle concurrente que también puede estar relacionado con los efectos de la planta, es la forma característica de representar los ojos de las figuras, que siempre tienen la pupila en la parte superior del globo ocular, lo cual genera una mirada excéntrica hacia arriba. Además de un rasgo de estilo, sugerimos hipotéticamente, que puede ser un recurso plástico para indicar la «doble visión» propia de los estados de trance, la posibilidad de ver simultáneamente la «otra» realidad o el mundo de los dioses, por eso el ojo o la mirada está siempre rebatida hacia lo alto.

Todos estos rasgos abonan la interpretación de estas figuras como seres multidimensionales, no solo porque expresan el desdoblamiento, una cualidad chamánica por excelencia, sino porque integran a través de las diversas procedencias de sus componentes, varios niveles dimensionales. Por un lado, actúan como íconos cosmológicos al condensar los tres o cuatro planos cósmicos que ya mencionamos, representados metafóricamente por los animales y sus metonimias. Pero también, en un nivel de espacialidad horizontal, el lenguaje iconográfico de Chavín conjuga rasgos de las grandes regiones y territorios geográficos del subcontinente, a través de elementos que proceden del encuentro de la sierra con la selva, como también de los desiertos costeros y del litoral marítimo. Recordemos que el cactus San Pedro es originario de las zonas cálidas y los desiertos de entre los 1800 y 2700 m.s.n.m. Otro elemento diagnóstico de alto contenido sagrado son los caracoles atlánticos del tipo *Spondylus* o *Strombus*, utilizados como trompetas en los rituales del templo, algunos de los cuales también presentan una complejísima iconografía grabada. (Ver figura 4)

La cruz y la fertilidad

La multidimensionalidad se expresa tanto en la iconografía como a nivel arquitectónico, también a través del entrecruzamiento de rectas y diagonales que dan lugar al símbolo cruciforme, cuya máxima expresión es la cruz cuadrada escalonada o Chakana, de complejo significado cosmológico y calendárico (Llamazares 2022, Martínez Sarasola 2010, Sardinias Ullpu 2005). El mismo emplazamiento geográfico del templo de Chavín de Huántar es un lugar de intersecciones, en la confluencia de dos ríos, el Wacheksa y el Mosna, que desemboca en el Marañón, afluente a su vez del Amazonas. Esta conexión hídrica, más allá del importante rol simbólico que el agua jugó en el diseño de



Figura 4 A, B y C. Personaje con caracoles en sus manos, Chavín de Huántar Perú (1500–300 a.C.). Estela de la plaza circular del Templo Antiguo, actualmente en el Museo Nacional Chavín. La imagen semeja el personaje descrito en la Figura 3, a diferencia de que su postura es totalmente frontal, por lo que podemos asumir que representa a un sacerdote y oficiante del ritual, ya que además, lleva en las manos dos caracoles como los que se utilizaban en los rituales: una trompeta de *Strombus* –pututu– en su mano derecha y un *Spondylus* espinoso en su mano izquierda. Presenta el mismo tipo de cabellera formada por cuatro pares de serpientes entrelazadas, que también rematan el cinturón. Una notable boca dentada con largos colmillos superiores, y garras de águila en los pies. En la figura 4 C un dibujo de un pututu del caracol *Strombus* con compleja iconografía. Fotos tomadas por la autora en el Museo Nacional Chavín, Chavín de Huántar, Perú.



este templo, es también lo que seguramente favoreció que Chavín fuera un centro ceremonial de intenso peregrinaje, tanto de las poblaciones cordilleranas cercanas, como de los pueblos de la selva y de la costa.

Seguimos encontrando el entrecruzamiento aún dentro

del templo, cuando remediando la experiencia iniciática de atravesar una encrucijada, el emplazamiento de su principal escultura -el Lanzón-, es en medio de un cruce de galerías, es decir, en el centro de una cruz. Resulta natural entonces, que el mismo concepto se exprese en la iconografía. Nótese por ejemplo, que los tramos simples escalonados, lejos de ser meros elementos decorativos, pueden interpretarse como metonimias geométricas de los lados de la *chakana* o cruz escalonada formada por cuatro lados de tres escalones cada uno. Los tres escalones pueden representar la comunicación de los tres planos cósmicos, y eventualmente, también una geometrización del rayo como fenómeno natural que conecta el cielo y la tierra. Volviendo la mirada hacia la imagen del portador de la vara de San Pedro, destaquemos que su carácter multidimensional se expresa básicamente en la concordancia de las tres naturalezas -humana, animal, vegetal-, a la que podríamos agregar una cuarta dimensión -cósmica-, representada en forma aún más abstracta a través de los cuatro signos escalonados que parten de la espalda del personaje en forma de alas divergentes. Sólo agreguemos que el número cuatro -*tawa*- tiene de por sí un significado cosmológico por remitir a los cuatro puntos cardinales, los cuatro *suyus* o regiones del estado incaico, y los cuatro planos del cosmos. En nuestra representación el número cuatro aparece reiterado en los signos escalonados y las nervaduras del cactus.

Por último, quisiéramos poner todos estos elementos en el marco del simbolismo más general relacionado con la fertilidad a través del agua, que revisten tanto este personaje, como muchos otros representados en el sitio. Lo sonidos del agua y de todos los fenómenos celestes que, como el trueno y el rayo, preanuncian la tan esperada lluvia, una de las mayores preocupaciones del hombre andino desde la antigüedad, fueron parte sobresaliente de los rituales propiciatorios en Chavín. Recordemos que todo el centro ceremonial, desde su concepción y emplazamiento, está directamente ligado al agua. Su ubicación estratégica entre

dos cursos de agua que guardan entre sí un notable desnivel, permitió incluir en su diseño constructivo una serie de elementos hidráulicos que generaban la circulación del agua, con el fin de producir en las galerías subterráneas donde debía permanecer el iniciado, un sonido semejante pero seguramente más atronador, al rugido del jaguar, ya de por sí asociado con el trueno y la lluvia. Sumemos a esto, el potente sonido de los *pututus* -caracola en quechua- que se hacían sonar al unísono en las plazas exteriores antes de entrar a las galerías, para imaginar el impacto de la combinación del agua, el sonido y la oscuridad en los efectos visionarios inducidos por la asimilación ritual del San Pedro.

Por otra parte, a la luz de este profundo simbolismo de fertilidad ligado a lo acuático no debería sorprender que todos los componentes animales de esta iconografía, tanto el felino, como el caimán, las serpientes e incluso el águila arpía, no sólo provienen de ambientes selváticos, sino que tienen aspectos de su simbolismo ligados al agua y la fertilidad. La investigadora Clara Abal, en su interesante interpretación sobre el simbolismo de Chavín (Abal 1995) señala un par de detalles reveladores que relacionan esta ave rapaz con sus compañeros de trilogía: las serpientes y el jaguar. Por un lado, al igual que el felino el águila presenta en sus plumas manchas semi redondeadas; por otra parte, su costumbre de renovar completamente el plumaje al menos una vez en el año, la equipara simbólicamente a las serpientes, que mudan su piel. Ambas, de alguna manera, aunque provienen de esferas muy distintas, encarnan el poder regenerador de la vida a través de la muerte y el desprendimiento. Algo que también encontramos en la esencia de los rituales iniciatorios de corte chamánico que allí se desarrollaron. Para ejemplificar el origen selvático de esta vinculación simbólica retomamos la cita de Gerardo Reichel-Dolmatoff quien en su clásica obra *El chamán y el jaguar* describe lo siguiente, como parte del entrenamiento del *payé* -chamán entre los indios Tukano de la región amazónica del Vaupés-: «Para poder oír las voces que le hablan en sus trances alucinatorios, el aprendiz se pone en las orejas algunos objetos: los pelos finos blancos de la barriga de un jaguar (T: *yai uihtó*), así como las plumitas delicadas y blancas de la parte baja del cuerpo de una arpía; ambos animales están estrechamente relacionados y aún identificados con el Trueno». (Reichel-Dolmatoff 1978:86).

Pictografía rupestre del Noroeste argentino

La imagen que analizamos a continuación corresponde a una pictografía rupestre localizada en el sitio La Tunita, ubicado en el sudeste de la provincia de Catamarca, en la ladera oriental de la Sierra de Ancasti, región noroeste de Argentina. Como ya señalamos, pese a la distancia geográfica, temporal y cultural encontramos un notable paralelismo simbólico con la imagen antes descrita y sus elementos iconográficos –nuevamente las metonimias de los tres animales sagrados- remiten igualmente, aunque con

distinta técnica y factura estilística, a la idea de la multidimensionalidad del cosmos.

Antes de entrar en la descripción de la imagen digamos unas palabras sobre la relevancia del sitio en el cual está emplazada esta pictografía. Desde las primeras noticias de su descubrimiento (de la Fuente 1979), el arte rupestre de la zona de Ancasti adquirió un lugar destacado en la arqueología del Noroeste argentino. Se puso de relieve su importancia científica, ya que son las únicas expresiones de arte rupestres asociadas estilística y cronológicamente con la cultura La Aguada (400-1100 d.C), lo cual amplió la perspectiva y el conocimiento sobre este período cultural, que representa un jalón en el desarrollo cultural prehispánico de la región (González 1998). Paralelamente, se destacó su valor estético y patrimonial, hasta ser declarado en 2019 como Parque arqueológico y zona protegida.

De particular interés para la interpretación de estas expresiones de arte rupestre es la localización de los sitios -grandes afloramientos graníticos de forma redondeada erosionados en su base por el viento-, en medio de tupidos bosques de cebil (*Anadenanthera colubrina* var. *cebil*), árbol que proveyó en la antigüedad una de las sustancias psicoactivas de uso chamánico más potentes de la etnobotánica americana. De hecho, se llegó a proponer que las sociedades de los valles occidentales, e incluso las del norte de Chile y sur de Bolivia, peregrinaban hacia esta región en busca de las semillas de cebil, que constituían la base de sus prácticas ceremoniales (Pérez Gollán 1994, 2000). Notablemente, el filo de las cumbres de la sierra de Ancasti es liso y horizontal, formando una línea continua sin cortes o depresiones, lo cual facilita los pasos transversales. Por la conformación descendente de la ladera oriental de esta sierra, allí las precipitaciones dan lugar a un paisaje subtropical, densamente poblado de vegetación, que opera geográficamente como una zona de ecotono o transición entre la región montañosa que lleva a los Andes, y hacia el este se funde con las llanuras y zonas mesopotámicas de la región chaco-santiagueña y más allá, las florestas tropicales. Este particular emplazamiento geotopográfico seguramente determinó que la zona oriental de la provincia de Catamarca, donde se encuentran los sitios con arte rupestre, fuera un lugar de encuentro y reunión de influencias tanto de los valles andinos como de las yungas y regiones selváticas más lejanas aún. De hecho, la iconografía rupestre y en general la de la cultura La Aguada reviste un claro carácter híbrido que da cuenta de este fenómeno (González 1977, 1998, Llamazares 2022).

Veamos por último, con más detalle la imagen que hemos elegido para realizar la comparación iconográfica de este artículo (ver figura 5). En nuestro estudio del arte rupestre de la zona de Ancasti (Llamazares 2010) hemos ubicado esta imagen como parte de las pictografías que integran el sitio La Tunita 1, uno de los enclaves considerados más relevantes del área, tanto por la cantidad, como por la riqueza plástica de sus representaciones.

En la concavidad del alero principal de este sitio, junto a

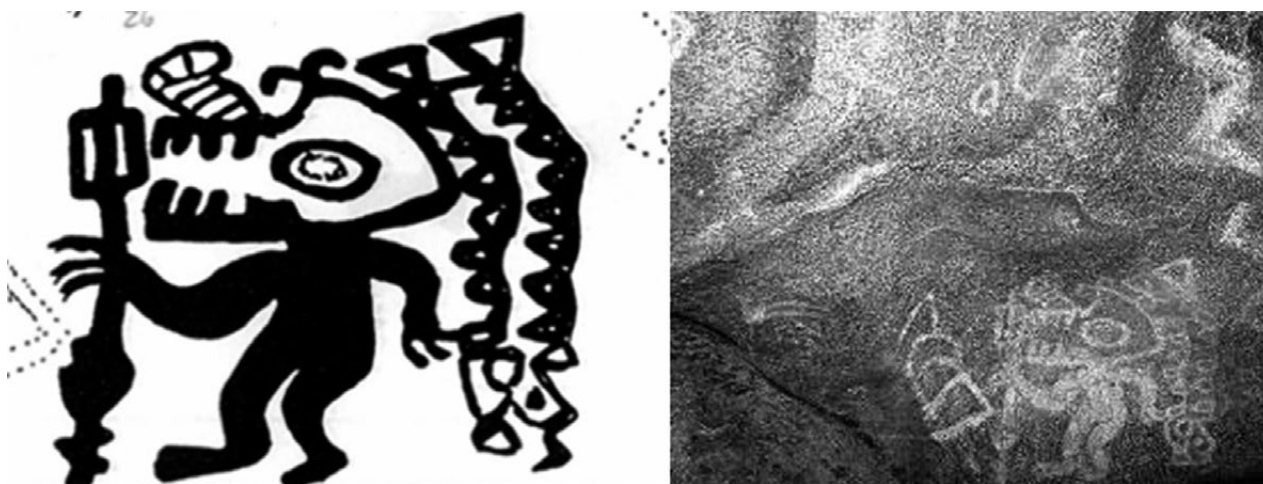


Figura 5 A y B. Pintura rupestre del abrigo La Tunita 1, Catamarca, Cultura La Aguada, Noroeste argentino (400–1100 d.C.). En lugar de la vara de San Pedro, el personaje porta un cetro, pero se trata sin duda de un emblema de poder. La posición del cuerpo de perfil es característica de la forma de representar las figuras felínicas, a diferencia de las humanas que suelen mostrarse de frente, lo cual habla de que el personaje podría estar en proceso de transformación, con ojo y fauces de jaguar o cocodrilo, los tres dedos del ave y las serpientes que descienden de la cabeza. (Foto y dibujo de la autora)

otras imágenes emblemáticas, sobresale una de las figuras más conocidas: un antropomorfo de perfil con una notable máscara felínica, portando un cetro. Se trata de un personaje antropomorfo con su cuerpo en posición de perfil, sus brazos y piernas semiflexionados, que le dan un aspecto dinámico. En el arte de La Aguada la posición lateral es característica de la manera de representar las figuras felínicas, a diferencia de las humanas que suelen mostrarse de frente, lo cual habla de que el personaje podría estar en proceso de transformación chamánica.

Lo más notable de la imagen es sin duda su cabeza, también representada de perfil y de gran tamaño, incluso algo desproporcionada respecto del cuerpo, rasgo que como hemos señalado es característico del arte chamánico (Llamazares 2022). Podría tratarse de una máscara o, si seguimos la hipótesis de la transformación, directamente de la cabeza de un felino. Sobresalen las fauces de dientes alternados, las que por su extensión, junto con los apéndices superiores -la «nariz en gancho» y la doble antena o, tal vez, agujeros nasales- que se proyectan hacia arriba desde el hocico, podrían sugerir que se trata de la boca de un cocodrilo. El ojo central, también de gran tamaño, está realizado a la manera de las manchas del felino, a través de dos círculos concéntricos en bicromía rojo y blanco. Por último, dos grandes serpientes caen desde la máscara o la parte posterior de la cabeza a lo largo de la espalda del personaje.

Completa la parafernalia de este personaje un gran dardo o lanzadera que porta en su mano derecha, rasgo que claramente lo emparenta con el que hemos visto de Chavín. Interesa destacar el detalle de que sus manos tienen tres dedos, que podrían ser una forma de representar las garras

del ave. Si bien no se conocen representaciones figurativas del cactus San Pedro en la iconografía del noroeste argentino, sabemos que también fue una de las plantas sagradas utilizadas en la antigüedad, ya que han aparecido en contextos funerarios como ofrendas (Peláez y Renard 1994–95). Destaquemos que una variedad local llamada *wachuma* (*Trichocereus terscheckii*), aún se encuentra formando parte de la flora natural de la región.

Conclusión

Sin pretender explicar este fenómeno de coincidencias, que en general sigue generando tanto debate como asombro, me inclino a considerar que la semejanza entre estas imágenes no debería considerarse «casual» o una mera coincidencia. Más allá de la pertenencia a una tradición cultural común como lo es la surandina, para el caso de las imágenes de Chavín y de La Aguada que hemos descrito, la semejanza sintáctica puede señalar una familiaridad semántica, cuyas raíces podríamos buscar en la existencia de un trasfondo cosmovisional común, seguramente ligado a la idea de la multidimensionalidad del cosmos, y a la búsqueda propiamente humana de armonizar la relación entre estos planos. Este fenómeno también podría estar relacionado con el fenómeno visionario, inducido por prácticas chamánicas que hacían uso de vegetales psicoactivos, cuyos principios activos conducen a efectos semejantes, y le imponen su propia lógica a la representación.

Sin embargo, quisiera remarcar para concluir este texto, que el sentido más trascendente del arte no es la mera representación expresiva. Como instrumentos simbólicos las imágenes ofician como una re-instauración activa de

aquello que se pretende representar o convocar. Por su intermediación el hombre precolombino lograría cumplir con su papel cosmogónico: la reunión de los planos con un fin común, haciendo visibles las dimensiones invisibles, contribuir a la generación del significado y sentido de la vida. Al concretar ese fin a través de la conjugación dinámica de sus metáforas, estas imágenes de seres multidimensionales se convierten en *cosmogramas* o *íconos cosmológicos*, esto es, imágenes que en una pequeña escala reinstauran simbólicamente la estructura y organización del cosmos.

Buenos Aires, Diciembre 2022

Referencias bibliográficas

Abal, Clara

- 1995 *Chavín de Huántar: símbolo y cultura. De la magia al mito.* Buenos Aires, Editorial Almagesto

Bardales Vassi, Ricardo

- 2013 *Wirakocha. El código de Tiwanaku y Machu Pichu.* Puno, Universidad Nacional del Altiplano.

Curatola, Marco

- 1991 Iconografía Chavín: el «dios de los grandes colmillos». En *Los incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia.* Tomo I: 196-217. Madrid, Edición Quinto Centenario

De La Fuente, Nicolás

- 1979 Nuevos descubrimientos de arte rupestre de la región de Ancasti, prov. de Catamarca. En *Centro de estudios de regiones secas.* Tomo 1. Nro 2. Tucumán.

Furst, Peter

- 1972 *Flesh of the Gods. The ritual use of hallucinogens.* Londres, Allen & Unwin
- 1974 Hallucinogens in Precolumbian art. En *Art and Environment in Native America.* King, M. E. y I. R. Taylor (Editores): 5-101. Texas Tech University.

González, Alberto Rex

- 1974 *Arte, estructura y arqueología. Análisis de las figuras duales y anatópicas del N.O. argentino.* Buenos Aires, Nueva Visión. [2007 Buenos Aires, La Marca editora.]
- 1977 *Arte precolombino de la Argentina.* Buenos Aires, Filmediciones Valero.
- 1998 *La cultura de La Aguada. Arqueología y diseños.* Buenos Aires, Filmediciones Valero.

Imbelloni, José

- 1950 Lo andino y lo amazónico en el Noroeste argentino. Una interesante polémica. En *B.B. A.A. Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* Vol. 13 (1): 166-178.

Kauffmann Doig, Federico

- 2001-2002 Los dioses andinos: dioses del sustento. En: *Precolombart* 4-5 (01-02): 54-69

Lévi-Strauss, Claude

- 1948 Le serpent au corps rempli de poissons. En: *Actes du XXVIII Congrès International des Américanistes.* (Paris 1947): 633-636.
- 1968 El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América. En *Antropología estructural:* 221-242. Buenos Aires, Eudeba.

Lira, A. J.

- 1982 *Diccionario Kkechuwa-español.* Cuadernos Culturales Andinos Nro.5 Bogotá.

Llamazares, Ana María

- 2000 Arte chamánico del antiguo noroeste argentino. En: *Visión Chamánica* 3: 44-50. Bogotá, Colombia.
- 2001-2002 Arte prehispánico chamánico del noroeste argentino. En: *Precolombart* 4/5. Barcelona, Boletín Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona.
- 2004 Arte chamánico: visiones del universo. En: Llamazares y Martínez Sarasola (Eds.) (2004: 67-125). Buenos Aires, Biblos.
- 2006 Arte chamánico: la simbiosis hombre-jaguar en la iconografía arqueológica de la cultura de La Aguada, Noroeste de Argentina (400-1000 d.C.). En *Cultura y Droga*, Año 9 (11): 65-82. Universidad de Caldas, Colombia.
- 2010 El arte rupestre de los parajes de La Tunita y La Toma, ladera oriental de la Sierra de Ancasti, Catamarca. Versión electrónica publicada en <https://www.scribd.com/doc/248563784/Articulo-El-arte-rupestre-de-los-parajes-La-Tunita-y-La-Toma-titulo-El-Arte-Rupestre-de-Los-Parajes-La-Tunita-y-La-Toma>
- 2011 Metáforas de la dualidad en los Andes: cosmovisión, arte, brillo y chamanismo. En *Las imágenes precolombinas: reflejo de saberes.* Valverde, Ma. del Carmen y Victoria Solanilla Demestre (Coordinadoras): 461-488. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2018 Atributos de la dualidad en el simbolismo del jaguar. Una mirada desde el chamanismo y la cosmovisión andina en el arte precolombino del Noroeste de Argentina. En: *Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas / Manuel Alcántara, Mercedes García Montero y Francisco Sánchez López (Coord.)* Salamanca.
- 2022 *Símbolos de lo sagrado. El poder visionario de las imágenes chamánicas.* Barcelona, Kairós.
- 2023 Arte y Chamanismo. Aproximación a una hermenéutica de las imágenes visionarias. En: *Boletín Chileno de Arte Precolombino* 28 (1). Número especial sobre arte y chamanismo. Santiago, Chile (e.p.)

Llamazares, A. M. y Carlos Martínez Sarasola

- 2004 (Eds.) *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica.* Buenos Aires, Biblos. Versión electrónica en: [Academia.edu https://www.academia.edu/50057568/EL LENGUAJE DE LOS DIOSES Arte chamanismo y cosmovisi%C3%B3n ind%C3%ADgena de Sudam%C3%A9rica](https://www.academia.edu/50057568/EL LENGUAJE DE LOS DIOSES Arte chamanismo y cosmovisi%C3%B3n ind%C3%ADgena de Sudam%C3%A9rica)
- 2006 Reflejos de la cosmovisión originaria. Arte indígena y chamanismo en el Noroeste argentino prehispánico.

En: Goretti (Ed.) *Tesoros precolombinos del Noroeste argentino*. Buenos Aires, Fundación Ceppa.

Llamazares, A. M., C. Martínez Sarasola, y Florencia Funes

- 2004 Principales plantas sagradas de Sudamérica. En: Llamazares y Martínez Sarasola (Eds.): 259-285. Buenos Aires, Biblos.

Mabit, Jacques

- 2004 Cuando el hombre grita... En: Llamazares y Martínez Sarasola (Eds.): 287-293. Buenos Aires, Biblos.

Martínez Sarasola, Carlos

- 2010 *De manera sagrada y en celebración. Identidad, cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas*. Buenos Aires, Biblos.

Mirada Luizaga, Jorge y Natcheff V. Del Carpio

- 2001 El en sí, el para sí y el porque sí de la filosofía andina. En *Aportes al diálogo sobre cultura y filosofía andina*. La Paz, Editorial Siwa.

Peláez, P. y S. Renard

- 1994-95 ¿Alucinógenos en Angualasto? Nota preliminar sobre el estudio de la momia de Angualasto. En: *Palimpsesto. Revista de Arqueología* (4): 113-117. Buenos Aires.

Pérez Gollán, José A.

- 1994 *Los sueños del jaguar. Imágenes de la puna y la selva argentina*. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 2000 El jaguar en llamas. La religión en el antiguo Noroeste argentino. En: Tarragó (Ed.) *Los pueblos originarios y la conquista. Nueva Historia de la Argentina* Tomo I: 229-256. Buenos Aires, Sudamericana.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo

- 1978 *El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia*. México, Siglo XXI.

Reyes, Luis Alberto

- 2008 *El pensamiento indígena en América. Los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires, Biblos.

Rowe, John

- 1962 *Chavin Art. An Inquiry into its Form and Meaning*. Nueva York, The Museum of Primitive Art.
- 1973 El arte Chavín: estudio de su forma y su significado. En: *Historia y cultura* (6): 49-276, Lima.

Sardinas Ullpu, Carmelo

- 2005 Documentos de la organización Mink'akuy Tawantisuyupa. Buenos Aires, (mimeo)

Saunders, Nicholas

- 1989 *People of the Jaguar*. Londres, Souvenir Press.
- 1998 *Icons of Power: Feline symbolism in the Americas*. Londres, Routledge.

Schobinger, Juan

- 1985 Área de los agricultores y pastores andinos. En: Schobinger J. y C. Gradín. *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Madrid, Encuentro.

- 1997 El arte rupestre del área andina como expresión de ritos y vivencias shamánicas o iniciáticas. En: Schobinger (Comp.) *Shamanismo Sudamericano*. Bs. As., Ediciones Continente.

Schwarz, Fernando

- 1988 *El enigma precolombino. Tradiciones, mitos y símbolos de la América antigua*. Barcelona, Martínez Roca.
- 2008 *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado*. Buenos Aires, Biblos.

Sharon, Douglas

- 1988 *El chamán de los cuatro vientos*. México, Siglo XXI.
- 2001 Ethnoarchaeological evidence for San Pedro (*Trichocereus pachanoi*) use in Northern Peru. En: *Eleusis, Journal of Psychoactive Plants & Compounds* 5: 13-59. Italia.

Tello, Julio

- 1923 Wira Kocha Inca. En: *Revista de Estudios Antropológicos* Vol.VII (I). Lima.

Torres, C. M. y David Repke

- 2006 *Anadenanthera. Visionary Plant of Ancient South America*. New York: The Haworth Press.

Valverde Valdés, María del Carmen

- 2004 *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. México, UNAM.

El museo desaparecido. Las colecciones del Museo Frissell de Arte Zapoteca de Mitla (Oaxaca, México)



Pascal Mongne[†]

Resumen

San Pablo Villa de Mitla –ubicado a unos 50 km al este de Oaxaca de Juárez, capital del estado mexicano del mismo nombre– es célebre por sus ruinas precolombinas visitadas desde la época colonial.

Pero el pueblo de Mitla –como se lo conoce comúnmente– también es –o más bien era– famoso por su museo: El Museo Frissell de Arte Zapoteco, una institución privada que apareció a principios de los años 50 y reunió la colección de arte zapoteca más importante del mundo, después de las del Museo Nacional de México y del Museo Regional de Oaxaca.

Entre estas piezas, había un gran número de urnas funerarias, objetos –por excelencia– representativos de esa cultura local, que floreció durante el primer milenio de nuestra Era.

Conocido y apreciado por los turistas y los científicos que, durante su visita a las ruinas cercanas, no dejaban de pararse en el museo, éste fue, sin embargo, cerrado en 1995 y, unos diez años más tarde, vaciado de sus colecciones; lo que desencadenó una violenta polémica entre las autoridades del Estado de Oaxaca y las asociaciones locales que reivindican la devolución de las colecciones.

Este breve texto no pretende ser un estudio histórico, sino que debe considerarse como una recogida de recuerdos y un homenaje a quienes animaron una institución con la que muchos investigadores (incluido el autor de las presentes líneas) están en deuda: Ervin Frissell (1882-1978), Howard Leigh (1896-1981) y, especialmente, John Paddock (1918-1998).

186

Palabras clave: Frissell, Mitla, Museo, Oaxaca, urnas, zapoteca

Abstract

San Pablo Villa de Mitla –located about 50 km east of Oaxaca de Juárez, capital of the Mexican state of the same name– is famous for its pre-Columbian ruins visited since colonial times.

But the village of Mitla –as it is commonly known– is –or rather was– also well known for its museum: The Frissell Museum of Zapotec Art, a private institution that appeared in the early 1950s and gathered the most important collection of Zapotec art in the world, after those of the National Museum of Mexico and the Regional Museum of Oaxaca.

Among these pieces, there were a great number of funerary urns, objects –par excellence– representative of that local culture, which flourished during the first millennium of our Era.

Known and appreciated by tourists and scientists who, during their visit to the nearby ruins, did not fail to stop at the museum, it was, however, closed in 1995 and, about ten years later, emptied of its collections; which triggered a violent controversy between the authorities of the State of Oaxaca and local associations claiming the return of the collections.

This brief text does not pretend to be a historical study but should be considered as a collection of memories and a tribute to those who animated an institution to which many researchers (including the author of the present lines) are indebted: Ervin Frissell (1882-1978), Howard Leigh (1896-1981) and, especially, John Paddock (1918-1998).

Key words: Frissell, Mitla, Museum, Oaxaca, Vases, Zapotec

[†] Dr. Pascal Mongne, Historiador del arte: en École du Louvre (Palais du Louvre, París); ArchAm (CNRS-Université Paris I); Gemeso (EPHS, París); *Corpus Antiquitatum Americanensium* (Union Académique Internationale, Bruselas); Bi/Coa (Global Conference of University Researchers on the Hispanic World, New York). pascal.mongne@orange.fr



Tarjeta de visita: el Museo Frissell y La Sorpresa (col. P. Mongne).

Agradecimientos

Este breve texto no pretende ser un estudio histórico¹, sino que debe considerarse como una recogida de recuerdos y un homenaje a quienes animaron una institución con la que muchos investigadores (incluido el autor de las presentes líneas) están en deuda: Ervin Frissell (1882-1978), Howard Leigh (1896-1981) y, especialmente, John Paddock (1918-1998).

Agradezco a Christian Adams (Earlham College, Richmond), Pamela Pagels (Hamon Art Library, Dallas) y Ryan Lynch (Univ Texas Austin) por su ayuda.

Me gustaría dar las gracias a los miembros de la Biblioteca Juan de Córdova de Oaxaca: Omar D. López Rocha, Bas van Doesburg y Michael Swanton, por los documentos de la colección Paddock que amablemente me enviaron².

Por último, estoy especialmente reconocido a Sandra Belitza-Vázquez, profesora de fotografía en la Universidad de las Américas de Puebla durante los años ochenta, por las preciosas fotografías que tuvo la amabilidad de confiarme.

Introducción

San Pablo Villa de Mitla se encuentra a unos 50 km al este de Oaxaca de Juárez, capital del estado mexicano del mismo nombre. Es un pueblo pequeño y aislado en el fondo del valle de Tlacolula, en una zona árida al pie de la Sierra Norte. Mitla, como se la conoce comúnmente, es famosa por sus ruinas precolombinas, situadas inmediatamente al norte del pueblo. Conocidas desde la época colonial, probablemente fueron de las primeras en ser visitadas en México, estudiadas, dibujadas y fotografiadas en el siglo XIX.

Pero Mitla también es –o más bien era– conocida por su museo: El Museo Frissell de Arte Zapoteco, una institución

privada que apareció a principios de los años 50 y reunió la colección de arte zapoteco más importante del mundo, después de las del Museo Nacional de México y del Museo Regional de Oaxaca. Entre estas piezas, había un gran número de urnas funerarias. Estos objetos son –por excelencia– representativos de la civilización local que floreció durante el primer milenio de nuestra Era y cuya cuna y centro fue Monte Albán, hoy un imponente sitio arqueológico asentado sobre un conjunto de colinas no lejos de la actual capital del Estado.

Las urnas funerarias zapotecas

En efecto, la cultura zapoteca es famosa por esta particular producción cerámica que, aunque conocida desde principios del siglo XIX con las exploraciones de Dupaix, sólo fue realmente identificada a finales de siglo por el estadounidense Marshall Saville. Descubiertos en enterramientos, estos objetos se denominaron «urnas funerarias» y, desde entonces, han conservado este nombre sin embargo inexacto. De hecho, las urnas zapotecas halladas en excavaciones desde hace más de un siglo no siempre son funerarias y probablemente nunca contuvieron cenizas humanas, ya que se encontraron in situ junto a los cuerpos que custodiaban.

La urna funeraria zapoteca es en realidad una efigie, la mayoría de las veces humana (a veces zoomorfa o mixta), generalmente representada sentada «con las piernas cruzadas» y la mano sobre el regazo (aunque también se conocen otras actitudes). Suele llevar una máscara y un tocado a veces muy elaborado (que representa principalmente glifos y penachos de plumas, almenas y espigas), así como ropajes y atributos que pueden ser de gran riqueza y variedad. Esta efigie está unida a un cilindro que sirve a la vez de cuerpo y de recipiente que pudo contener ofrendas perecederas (alimentos, perfumes, resinas, pequeños animales sacrificados).

Conservador por naturaleza, el arte zapoteca impuso este aspecto a la mayoría de las urnas. Sin embargo, no son infrecuentes las variaciones formales e iconográficas a lo largo del tiempo. Las urnas zapotecas parecen estar íntimamente ligadas a la evolución de la civilización zapoteca y, en particular, a su capital, Monte Albán, donde se han descubierto la mayoría de ellas. Estas piezas podrían haber desempeñado un importante papel político y sociológico. Si su función ritual –incluso religiosa– no se pone en duda, es más que probable que no representen a divinidades, sino a seres humanos (sacerdotes, nobles, guerreros) participando en ceremonias: en definitiva, «objetos» de veneración que podrían asociarse a una forma de culto a los antepasados.

1. A este respecto, nos remitimos a los trabajos en curso de Adam Sellen (<https://www.gaceta.unam.mx/recuperan-archivos-de-arqueologia-y-antropologia/>).

2. Biblioteca de Investigación Juan de Córdova, fundación Alfredo Harp Helú (<https://bijc.pages.fahho.mx/>).

El coleccionismo zapoteco

Las características iconográficas y formales de estos objetos y el éxito que conocieron desde mediados del siglo xix entre los viajeros, luego investigadores y aficionados, están en el origen de las importantes colecciones que se constituyeron así a finales del siglo xix³. Inicialmente reunidas por la élite intelectual de la región, ya fuera mexicana (Sologuren, Martínez-Gracida) o de origen extranjero (Rickards), muy pronto fueron relevadas por las colecciones de viajeros e investigadores visitantes, como el célebre Eduard Seler, quien, hasta 1911, reunió el conjunto más importante de objetos conservados hoy fuera de México (*Museum für Völkerkunde* de Berlín).

Sin embargo, el apogeo de este coleccionismo zapoteco debe situarse durante los años veinte y treinta: tras la Primera Guerra Mundial, la Europa intelectual –y París en particular–, sacrificándose a las tendencias «primitivistas», redescubrió el arte precolombino, que por fin obtuvo el derecho a ser citado tras largas décadas de descrédito. En nombre del exotismo y de la especulación se reunieron espectaculares colecciones de urnas funerarias. En México, las de los franceses Genin y Bellon son ejemplos típicos. Este gran movimiento se vio finalmente sofocado por la crisis de 1929 y sus consecuencias en el mercado del arte precolombino. Las grandes colecciones acumuladas durante los años anteriores –que perdieron su valor comercial y, por tanto, artístico– se dispersaron.

No fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando se produjo un renacimiento del coleccionismo zapoteco, que alcanzó su punto álgido en la década de 1960 antes de desaparecer definitivamente ante la reglamentación patrimonial iniciada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia a principios de la década de 1970. Esta evolución, ya no basada en la especulación y la moda, parece haber sido impulsada principalmente por un auténtico gusto por el arte zapoteca, que la investigación arqueológica y las publicaciones científicas fomentaron. Esta última oleada de coleccionismo zapoteca –también dedicada principalmente a las urnas funerarias– adoptará un aspecto muy particular, el de tres conjuntos reunidos al mismo tiempo y cuyos orígenes y desarrollo fueron similares: la colección Morton D. May del Saint-Louis Art Museum (Missouri), y especialmente las de Ervin Frissell y Howard Leigh en el *Museo de Arte Zapoteco* de Mitla (Mongne, en prensa).

La Sorpresa

Situado en el corazón de la población, a pocos pasos al oeste del zócalo, es un edificio de una sola planta (como suele ocurrir con la mayoría de las construcciones tradicionales de la región) dispuesto en torno a un patio bordeado por los tradicionales soportales. Esta organización arquitectónica relativamente simple parece ser la de los orígenes si aceptamos que este complejo data de la época colonial sin haber sido muy modificado (Robles García y Juárez Osnaya, 2004: p. 168). De hecho, según las fuentes, este edificio parece haber tenido dos funciones, posiblemente contemporáneas: por un lado como presidio⁴ y por otro como presbiterio probablemente dependiente de la iglesia de San Nicolás situada en la plaza y hoy desaparecida (Robles García, 1986: p. 18).

En la segunda mitad del siglo xix, el edificio pasó a ser propiedad de la familia Quero, enriquecida con el comercio de la cochinilla, que lo convirtió en posada y le dio el nombre de La Sorpresa. Este lugar se hizo famoso entre los viajeros y exploradores mexicanos y extranjeros, atraídos por las ruinas cercanas, que encontraban allí refugio y comida, probablemente el único alojamiento de la zona en aquella época⁵. Además de científicos, La Sorpresa también recibió a destacadas personalidades políticas como el presidente Lázaro Cárdenas en 1935 y treinta años después a las parejas reales de Holanda y Bélgica (Pezzat Sánchez, 2018: pp. 188, 189, 193-196; *Mexico City Collegian*, Vol. 19-2 – Viernes 12 de noviembre de 1965: p. 1).

La actividad de La Sorpresa evolucionaría considerablemente tras la Segunda Guerra Mundial con la llegada de dos figuras que ya hemos mencionado: Ervin Frissell y Howard Leigh. Estos dos estadounidenses desempeñarían un papel fundamental en el desarrollo del coleccionismo en las décadas de 1950 y 1970, y por tanto en la creación del Museo Arqueológico de Mitla.

Ervin Frissell

Ervin Frissell nació el 30 de abril de 1882 en New Richmond (condado de Hennepin, en el oeste de Wisconsin)⁶. Allí pasó su juventud y continuó sus estudios de Derecho, licenciándose en 1906. Dos años antes se había casado con Amy o Addie May Ainsworth, también de la región, con la que tuvo siete hijos. Después se trasladó a Minneapolis e

3. Se han registrado algo menos de 4.000 urnas en todo el mundo, repartidas en diversas colecciones públicas y privadas de Europa y América. Este tipo de objeto fue objeto de una investigación doctoral realizada por el autor de estas líneas entre 1979 y 1985 (Mongne, 1985). El objetivo de este programa era reunir información sobre estos objetos, que hasta entonces se había limitado a estudios iconográficos, dejando de lado la dimensión arqueológica (orígenes, entorno in situ, condiciones de descubrimiento, etc.). Durante este trabajo, también se ha tratado la cuestión de las falsificaciones zapotecas (Mongne, 1987) que ha sido objeto de varias publicaciones posteriores (Mongne, 1992; 2000; 2008; en prensa).

4. El presidio colonial es tradicionalmente una casa fuerte en una zona fronteriza. Se trata de un edificio que probablemente albergó una compañía de unas pocas docenas de hombres, o incluso mucho menos.

5. Entre muchos otros, se pueden citar: Mülhlpford, Charnay, Starr, Seler, Blom, Malinowski, Parsons (Robles García y Juárez Osnaya, 2004: p. 168).

6. Para consultar la biografía de Ervin Frissell, véase: <https://www.geni.com/people/Ervin-Frissell/6000000023759016985> Su nombre de pila se escribe a veces Edwin o Erwin. Según otras fuentes, nació el 15 de noviembre.



Postal: el patio de La Sorpresa. Sentados de izquierda a derecha: Dario Quero, Gertrude Frissell y probablemente Howard Leigh. Foto Figueroa, años 1970 (Col. P. Mongne).

inició una exitosa carrera como abogado y hombre de negocios, probablemente haciendo fortuna en el comercio de la madera y en el sector inmobiliario.

Según algunas fuentes, se divorció de May a principios de la década de 1930 y se volvió a casar con Gertrude Ponsford. Con su segunda esposa se retiró a México y se instaló en Oaxaca probablemente en 1946. Tras descubrir Mitla, y visiblemente atraídos por el lugar, la pareja decidió establecerse allí de forma permanente. En 1950, los Frissell compraron La Sorpresa y la convirtieron en su hogar, permitiendo que las actividades comerciales (posada) continuaran bajo la dirección del antiguo propietario, Darío Quero.

Sin embargo, ya en 1848, Ervin Frissell había empezado a reunir una colección de arte precolombino zapoteca. Seguiría creciendo, ocupando poco a poco un importante espacio en La Sorpresa, que se convertiría en el Museo Frissell de Arte Zapoteco. Las numerosas compras de Frissell a la población local –que al parecer apreciaba mucho al hombre y no dudaba en llevarle el fruto de sus descubrimientos– le valieron un apodo especial: «El Gringo de los idolitos» (Restrepo, 2022). Ervin Frissell murió el 15 de noviembre de 1959. Gertrude, su esposa, siguió viviendo en *La Sorpresa* probablemente hasta su muerte en 1978.

Howard Leigh⁷

Nacido el 9 de agosto de 1896 en Franklin Crossroads, un pueblo situado a unos cincuenta kilómetros de Louisville, en Kentucky, Howard Leigh se trasladó a Richmond, en el vecino estado de Indiana, donde pasó su juventud y comenzó a estudiar biología. Sin embargo, Howard Leigh sentía pasión por las artes desde la infancia y pronto abandonó la universidad para dedicarse a la pintura.

Tras la Primera Guerra Mundial, se traslada a París y se matricula en *Bellas-Artes* bajo la dirección de Paul Mauro. En esa época fue contratado por el gobierno francés para pintar vistas de monumentos históricos del este del país dañados por los combates. Su obra tuvo mucho éxito (exposiciones) y varias de ellas pasaron a formar parte de colecciones francesas. Durante los diez años siguientes, Howard Leigh compartió su vida entre la vieja Europa que visitó (Francia, Alemania, Italia, España) y Estados Unidos, donde su obra se dio a conocer.

De regreso a su tierra natal a principios de la década de 1930, se instaló en el Earlham College de Richmond (donde había sido alumno) como profesor de arte. Sin embargo, su afición por los viajes y la pintura le llevó al suroeste de Estados Unidos (Taos) y hasta México. Fue en esta ocasión – en 1937– cuando descubrió Taxco, que le causó una fuerte

7. Sobre la biografía de H. Leigh, véase: Paddock, 1981; Kevin's Art Collection: <http://kevindaniel.x10.mx/indiana.html> ; Dingwerth, s.f., Howard Leigh: https://f01.justanswer.com/qBUtui8p/Howard_Leigh2.pdf .



Howard Leigh con su colección en 1980 (Foto Sandra Belitza-Vázquez, con su amable cortesía).

impresión. Allí se casó con Margarita Figueroa, de la que se separaría diez años después. También conoció al coleccionista William Spartling, al que se hizo muy amigo y que le introdujo en el arte precolombino.

Instalado en Oaxaca probablemente ya en 1946, Howard Leigh parece haber descubierto su «paraíso mexicano» en Mitla (Paddock, 1981) y acabó estableciéndose allí, uniéndose a los Frissell en La Sorpresa (o quizá incluso precediéndoles). Al igual que ellos, reunió una impresionante colección de arte zapoteca. Fue también en esta época cuando dejó de pintar, al haber encontrado probablemente una nueva pasión por esta cultura.

Howard Leigh vivió en la posada –entre sus objetos– hasta su muerte, el 25 de abril de 1981.

El nacimiento del Museo Frissell de Arte Zapoteco

Así, estas dos personas, tan diferentes en sus orígenes sociales, sus trayectorias profesionales y, por supuesto, sus orientaciones intelectuales, iban a encontrarse en una tierra lejana, a amarla y a integrarse en ella hasta el punto de fundar su nuevo hogar y, sobre todo, a emprender lo que a la postre sería una obra común, aunque financiada por Ervin: el Museo Frissell de Arte Zapoteco. En 1950 se habían sentado las bases de una verdadera institución que experimentaría un gran desarrollo y alcanzaría su apogeo museográfico y científico durante las décadas de 1960 y 1970.

En 1957, el museo había alcanzado obviamente una gran notoriedad, ya que se realizó lo que podría ser el primer inventario de las colecciones, bajo el impulso del Mexico

City College. En efecto, esta institución de enseñanza superior de origen norteamericano, situada en Cholula, no lejos de Puebla, llevaba varios meses organizando excavaciones arqueológicas en el vecino yacimiento de Yagul. Los siete meses (enero-julio de 1957) dedicados a este inventario permiten subrayar la importancia numérica de las colecciones del museo, la mayoría de las cuales parecen haber sido reunidas durante los años 1950⁸. Cabe señalar que la que diez años más tarde se convertiría en la Universidad de las Américas desempeñaría un papel cada vez más importante en el museo.

Al final de la década, Ervin Frissell, sintiendo que su salud declinaba y deseoso de asegurar la continuidad de su obra, estableció un cuadro jurídico preciso, marca de su pasado de abogado: el museo fue confiado al Mexico City College el 17 de septiembre de 1959. Se creó entonces un consejo ejecutivo que reunía a los Frissell, los representantes del pueblo de Mitla (Junta cultural zapoteca de Mitla) y la dirección del Mexico City College; el arqueólogo John Paddock, profesor de esta universidad, se convirtió en su presidente. También se constituyó un patronato científico formado por destacadas personalidades: Alfonso Caso, Ignacio Bernal, Miguel León Portilla, Jesús Martínez Vigil, Miguel Bustamante, Rufino Tamayo, Frank Boos y John Paddock, ya mencionado. Por último, Howard Leigh fue investido asesor para la investigación (Robles García y Juárez Osnaya, 2004: p. 168-171)⁹.

Una institución singular

Así, durante casi cuarenta años, en este pequeño pueblo aislado en estribaciones áridas, se desarrollaría una institución original en muchos sentidos: con su posada, por supuesto, donde los visitantes podían comer y beber; su tienda de artesanía, muy apreciada por Ervin, que presentaba las creaciones de los tejedores locales (Landon, 1993: p. 84); y, mejor aún, su centro de investigación con su biblioteca especializada, su laboratorio fotográfico, sus talleres de restauración y dibujo; sus cuartos para

investigadores y estudiantes –principalmente del Mexico City College (Robles García y Juárez Osnaya, 2004: p. 168-171); pero sobre todo –y no menos importante– sus colecciones arqueológicas exhibidas en los soportales del patio y los salones que lo rodean¹⁰.

Juntadas, como hemos visto, por Frissell y Leigh, estas colecciones fueron reunidas entre finales de los años cuarenta y principios de los setenta y pueden haber alcanzado la cifra de 40,000 piezas (Cruz Velasco, 2019: p. 56-59), procedentes principalmente del Valle de Oaxaca, pero también de regiones periféricas del estado (Sierra Juárez, Mixteca, Costa del Pacífico, Istmo).

Entre los variados objetos que componían la riqueza de la colección (cerámicas y figurillas, herramientas líticas y domésticas, estelas glíficas y arte lapidario, elementos arquitectónicos), las urnas funerarias constituían el núcleo del conjunto, hacia el que se había orientado toda la museografía, organizada por John Paddock. Se podían contar más de 400 urnas¹¹, presentadas en vastas vitrinas, no sólo según los conocimientos de la época, sino también reflejando una visión estética, marca del gusto de quienes las habían reunido como «obras de arte» y no sólo como testigos de un pasado ya lejano.

Conocido y apreciado por los turistas que, durante su visita a las ruinas cercanas, no dejaban de pararse en la posada, el museo fue, sin embargo, cerrado en 1995 y, unos diez años más tarde, vaciado de sus colecciones. Este traslado a las reservas del Museo Regional de Oaxaca, seguramente obligado por la necesidad de salvaguardar las numerosas obras que en ese momento no estaban realmente protegidas, desencadenó una violenta polémica entre las autoridades del Estado de Oaxaca, la delegación local del INAH, los ediles de Mitla y las asociaciones indígenas que reivindican la reapertura del museo y, sobre todo, la devolución de las colecciones que le habían sido sustraídas¹².

El nuevo Museo oaxaqueño de arqueología «Ervin Frissell», accesible desde hace varios años, a pesar de cierres ocasionales, está dedicado principalmente a la arqueología

8. Según el *Mexico City College* del 25 de julio de 1957, el inventario fue confiado a un antiguo oficial de inteligencia (*Mexico City Collegian*: http://catarina.udlap.mx/xmlLibris/projects/periodicos_universitarios/browse/filter.jsp?key=mcc).
9. Los archivos del fondo Paddock de la Biblioteca *Juan de Córdova* de Oaxaca (Fundación Alfredo Harp Helú) permiten constatar esta minuciosa organización, tanto en el aspecto científico (inventarios sucesivos de los objetos, guías de visita, informes) como en el administrativo (libros de contabilidad, estadísticas de visitantes, planos y valoraciones de los terrenos y edificios, etc.). <https://bjic.pages.fahho.mx/>
10. Varias fuentes recientes afirman que el museo también albergaba obras del pintor oaxaqueño Erasto León Zurita (1947-1988), así como una importante colección de filatelia de Frissell (Restrepo, 2022).
11. Se trata de 310 urnas de la colección Frissell, 130 urnas de la colección Leigh, a las que se añade una decena de piezas recogidas por Darío Quero (Mongne, en prensa).
12. Sobre este tema, véase principalmente:
 - Elizabeth Mendoza, «Saqueo impune al Museo Frissell de Mitla», *El Piñero de la Cuenca*, 17 junio 2008, https://web.archive.org/web/2011072223216/http://www.elpinerodelacuenca.com.mx/epc/index.php?option=com_content&view=article&id=1954:saqueo-impune-al-museo-frissell-de-mitla&catid=59:oaxaca&Itemid=9
 - «El Museo Frissell de Mitla es único en el país y está cerrado», in *Diario Marca*, 8 diciembre 2015, <https://www.diariomarca.com.mx/2015/12/el-museo-frissell-de-mitla-es-unico-en-el-pais-y-esta-cerrado/>
 - Iván Restrepo, «El despojo al Museo Frissell», *La Jornada*, Lunes 11 de abril de 2022, <https://www.jornada.com.mx/2022/04/11/opinion/020a1pol>
 - Véase también la postura “comunitarista” de Hilary Leatham (2022).

de la región y a la artesanía local. También acoge exposiciones temporales e instalaciones artísticas. Totalmente renovado, sólo ha conservado, por desgracia, los muros de su pasado, cuya blanca sobriedad nos hace lamentar lo que hoy sólo puede recordarse a través de fotografías y recuerdos.

Recuerdos de un museo desaparecido

Como estudiante de la Universidad de París I (Panthéon-Sorbonne) y dedicado a mi tesis doctoral sobre las urnas zapotecas, pude visitar el estado de Oaxaca en varias ocasiones en 1980 y 1981 y conocer a John Paddock, el entonces director científico del Museo Frissell. Gracias a su ayuda pude descubrir este lugar de cuya reputación había oído hablar muchas veces.

John Paddock me dio libre acceso a las salas públicas y a los almacenes del museo para que pudiera estudiar los objetos y consultar los documentos del museo. También me dio permiso para fotografiar las vitrinas y los objetos expuestos, así como me confió los duplicados de las cubiertas fotográficas de las urnas que él mismo había realizado y que más tarde me serían de gran utilidad. Durante nuestras numerosas conversaciones, tanto en su oficina en Oaxaca como en una de las mesas de la posada, no sólo enriquecí considerablemente mis conocimientos sobre el coleccionismo zapoteco, sino que también descubrí y aprecié a un hombre amable y culto cuyos intereses iban mucho más allá de los límites de la antropología estricta (Rivera, 1998)¹³.

Por ello, quisiera honrar la memoria de quien fue (además de uno de los grandes especialistas del pasado del Estado de Oaxaca), si no el creador, sin duda el alma del Museo Frissell de Arte Zapoteco. Mis largos días de estudio en este lugar y los recuerdos ligados a él –todavía muy presentes– están dedicados a su persona.

El Museo Frissell de Arte Zapoteco estaba (y sigue estando) abierto en su fachada sur a lo largo de la avenida Benito Juárez. Esta fachada, desnuda, con grandes ventanas siempre cerradas y enmarcadas por postes de piedra, estaba a su vez protegida de la lluvia y el sol por una galería sostenida por sencillos pilares de madera empotrados en el pavimento. Esta galería aún existe, pero las plantas trepadoras que se aferraban a los pilares han desaparecido hace tiempo, convirtiendo la única entrada al museo en un lugar casi austero. Se trata, de hecho, de un porche doble que antaño albergaba la oficina de los guardias que controlaban el paso de los visitantes. Estos últimos, que venían de la luz intensa de la calle, de su calor y de su ruido, se sumergieron entonces en una relativa oscuridad que sólo permitía distinguir débilmente lo que les esperaba más allá del segundo arco: el patio central del museo.



John Paddock (fotografía sin fecha de la colección John Paddock de la Biblioteca *Juan de Córdova*, con su amable autorización).

El patio del Museo Frissell era sin duda uno de los más encantadores del Valle Central del Estado. De planta trapezoidal (impuesta por la disposición de los edificios) y de reducidas dimensiones (unos quince metros de largo), está bordeada por bellas arcadas sostenidas por columnas inspiradas en el orden dórico. Por todos lados, una docena de puertas dan acceso a las salas, a veces iluminadas por ventanas.

El visitante que hoy lo atraviesa, caminando por un pavimento regular, geométrico y omnipresente que sólo ha preservado algunos árboles, apenas puede imaginar la increíble sensación de frescor y descanso que asaltó (la palabra no es demasiado fuerte) a quienes –hace más de treinta años– pasaban de la luz a la sombra.

No había losas en el suelo, sino un único y estrecho camino pavimentado que atravesaba la anchura del patio desde la puerta hasta el huerto trasero. A ambos lados, jardineiras de cemento blanqueado de varios tamaños, circulares y semienterradas, cobijaban plantas y arbustos. Distribuidas por toda la superficie del patio, lo animaban con múltiples formas, compitiendo con numerosas macetas de barro individuales, grandes y pequeñas, a menudo vacías pero en la mayoría de los casos llenas de flores en ramilletes y colocadas en macizos. Las pocas zonas del suelo que quedaban desnudas mostraban líneas paralelas de ladrillos blancos hundidos en la tierra, dibujando así largos surcos destinados probablemente a guiar el riego. Por último, y lo que es más importante, algunos hermosos árboles habían logrado hacerse visibles. Varias palmeras sobresalían,

13. John Paddock pertenecía a una familia de músicos. También músico, compuso en 1952 la música del cortometraje *Quetzalcóatl*, que narra el mito del dios creador.



El patio central del Museo Frissell en 1980, mirando hacia el sureste: se ven los escaparates en los soportales meridionales (Foto Sandra Belitza-Vázquez, con su amable cortesía).

cuyas copas llegaban más allá de los techos y anunciaban La Sorpresa desde lejos.

Rodeada de una floración permanente, la vista no podía aventurarse muy lejos: creo que entonces nunca distinguí claramente las columnas opuestas. Las del lado este del patio estaban completamente cubiertas por la vegetación, que había conquistado audazmente los arcos, hasta los azulejos de la galería.

No puede decirse lo mismo del ruido. El descanso no significa silencio. Varias jaulas colgadas de las vigas y arcos albergaban periquitos y otros residentes alados. A menudo parlanchines, acentuaban así el ambiente de selva tropical que los creadores de la posada –los Queros– pudieron haber concebido ya a finales del siglo XIX y que el museo había respetado (Terry, 1923, p. 537).

Los pasos, sin embargo, y contra todo pronóstico, eran más fáciles de dar: cortos «pasadizos» pavimentados que discurrían entre las plantas permitían descubrir las flores tropicales y sus colores. Uno de ellos llevaba incluso a una mesa y tumbonas: La Sorpresa también era una posada.

Pero los visitantes no cruzaban inmediatamente el patio. Guiados por los guardias nada más entrar, se dirigían a

la derecha y, bajo las arcadas, a lo largo de la galería sur, descubrían los primeros objetos del museo. Las fotografías que pude tomar en su momento, pero sobre todo la pequeña guía preparada por John Paddock para los turistas, nos dan una buena idea de esta presentación en la actualidad¹⁴.

Vitrina I en primer lugar: ocupando casi toda la pared de la galería, una larga vitrina introductoria mostraba una gran variedad de piezas –en un orden probablemente condicionado por su volumen y su peso– que ilustraban la arqueología del Estado, pero también las tradiciones más recientes surgidas de él.

Así, se distinguían: el trabajo del tecalli (un tipo de alabastro con el que los lapidarios mesoamericanos competían en ingenio); figurillas de piedra tardías y a menudo frustradas, supervivencias modernas de formas antiguas; braseros e incensarios; representaciones en piedra de hongos; objetos de la región mixe; diversos utensilios de piedra (hachas, molcajetes, manos, metates, pulidores, etc.); figurillas y cerámica del Istmo de Tehuantepec. Por último, se mostraba de forma destacada una «evolución» de las urnas zapotecas, una clara preparación para lo que el visitante descubriría más tarde.

14. Archivo del fondo Paddock de la Biblioteca *Juan de Córdova*: Guías 1975, expediente 8, caja 164.



Museografía del Museo Frissell en 1980: sala de la galería sur (Foto Sandra Belitza-Vázquez, con su amable cortesía).

194

La siguiente vitrina (II) era de tamaño mucho más modesto y curiosamente la única dedicada dentro del museo a la arqueología de Mitla: aquí se exhibían principalmente figurillas de cerámica.

En la esquina sureste del patio, un gran pedestal formaba la vitrina III, que de hecho estaba ocupado por una imponente escultura de cerámica de unos 55 cm de altura. El *anciano arrugado y barbudo*, como se le llama, es una de las realizaciones más imponentes del arte zapoteco¹⁵.

Tras admirar el *anciano*, el visitante podía adentrarse por las arcadas orientales, que forman un ángulo con las precedentes. Le esperaban dos vitrinas más pequeñas. En primer lugar, la vitrina IV, cuya acumulación pareció sorprender al propio Paddock en su guía: figurillas zapotecas y moldes a menudo asociados a las anteriores la llenaban. A la izquierda, se mostraban «falsificaciones recientes», según la guía. Merece la pena mencionar esta relativa discreción respecto a uno de los temas más significativos del arte zapoteco, que Paddock no podía ignorar.

A pocos metros, la última vitrina de la galería del patio (V) exhibía diversos objetos: instrumentos musicales; batidores (utilizados para la fabricación de papel); figurillas de animales; vasijas zapotecas grabadas (periodo IIIa), así como hermosas cerámicas policromas tardías de la cultura Mixteca-Puebla.



Vista de una vitrina de la galería sur, 1981 (col. P. Mongne).

15. Existe una pieza idéntica en Los Ángeles (colección Kennedy).



Vista de la colección de Howard Leigh en 1981 (pared este). Fotografía cedida al autor por John Paddock, con sus anotaciones de inventario (col. P. Mongne).

Entre estas dos vitrinas, una puerta daba acceso al *sanctus-sanctórum*: tres grandes salas que se recorrían en sentido contrario, a lo largo de las galerías este y sur del museo; tres salas sobrias, sin decoración, pero cuyas vitrinas, siguiendo las esquinas de las paredes y a veces formando salientes, permitían descubrir el corazón del museo: alfarería y diversas vasijas de cerámica, braseros, arte lapidario, elementos de escultura funeraria, bajorrelieves glíficos, figurillas, ornamentos de jade, concha y cobre, fragmentos de todo tipo y tamaño; pero sobre todo la colección de urnas zapotecas de Ervin Frissell.

La mayoría de las cerca de 300 urnas de Ervin Frissell estaban aquí, dispuestas según los criterios de la obra famosa *Urnas de Oaxaca* (Caso y Bernal, 1952); una distribución ciertamente reordenada por Paddock; piezas selectas elegantemente presentadas a pesar del inevitable efecto de masa que su número provocaba. Varias de ellas eran famosas porque aparecían ilustradas en los libros de arte de la época. Difícilmente podría olvidar el tiempo que pasé

fotografiando a cada una con un viejo 6x6 prestado por la MAEFM¹⁶, ya que me habían robado el mío unos meses antes.

El visitante, tal vez embriagado por tantos objetos, tenía que volver al patio. Una vez bajo el follaje, era posible dirigirse a la cantina que la posada albergaba desde hacía casi un siglo. Varias mesas instaladas en los soportales, en la esquina noroeste del patio, y unos camareros recibían a los que tenían hambre o sed. La cocina local no estaba nada mal, pero desde luego estaba por encima de las posibilidades de los estudiantes. Debo admitir que nunca he almorzado allí: sólo unas copas, o incluso un bocadillo en los días festivos.

Con la mente y quizá el estómago llenos, el turista podía cruzar el patio y caminar por el pasillo hacia el mundo exterior, con su bullicio, su ruido y su polvo. El último descubrimiento rara vez se ofrecía. Sin embargo, unos pocos –sin duda iniciados– recibían un trato especial y se les permitía

16. Misión arqueológica y etnográfica francesa en México. Esta institución permanente con sede en Ciudad de México, creada en 1961, se convirtió en el CEMCA (Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos) en 1983.

ver lo que algunos podrían haber considerado un gabinete de curiosidades, o incluso un tesoro (en el sentido medieval): la colección de Howard Leigh, famosa por su calidad y diversidad.

No estaba abierta al público porque se encontraba en el espacio vital del viejo y sombrío artista: de hecho, una habitación contigua a su dormitorio, donde se acumulaban las obras a las que tenía especial cariño: sólo una parte de las cerca de 130 piezas que había reunido a lo largo de más de treinta años.

Hombre de pocas palabras y visiblemente huido del público, Howard Leigh tenía fama de ser un personaje difícil. Sin embargo, había accedido a recibirme, haciendo excepciones con los estudiantes ante lo que podría considerarse misantropía.

No muy elocuente en inglés, había preparado ansiosamente una forma de presentación. Me la devolvió con la mayor afabilidad y en un excelente francés. La única discusión que tuve con este sabio coleccionista fue larga y demasiado corta. Howard Leigh fallecería unas semanas después a causa de una mala caída.

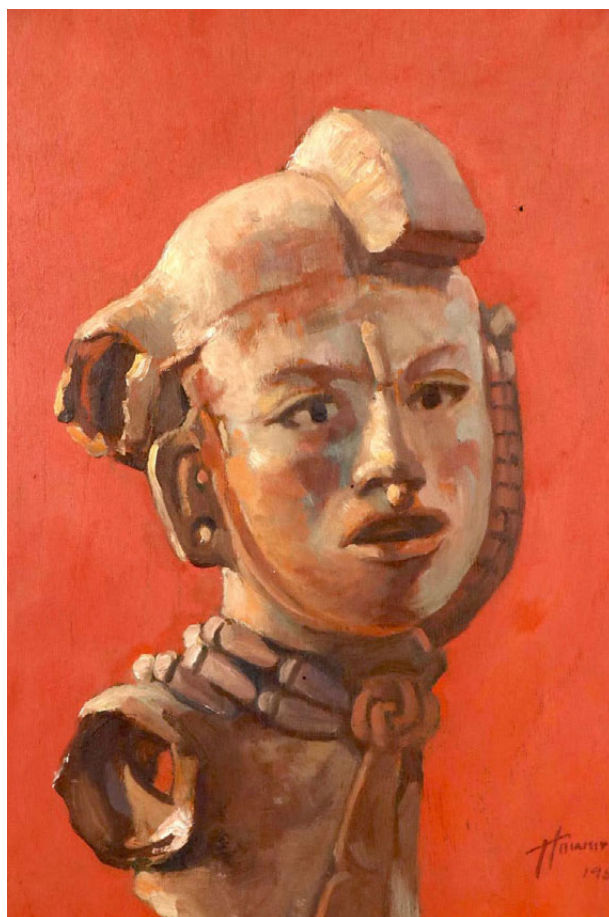
Howard Leigh no era un museógrafo y menos aún un científico, sino un apasionado: el amante de una cultura que le había hecho abandonar la pintura. Aquí no había orden, ni clasificación, ni cronología, sino ostensión (en el sentido religioso de la palabra) –sin artificios, en simples estanterías– de objetos elegidos por el valor estético que el artista-coleccionista les otorgaba. Incluso más que Frissell, Howard Leigh fue un verdadero heredero de los eruditos de siglos pasados para quienes la búsqueda de lo «bello» primaba sobre cualquier otra consideración.

Entre todas las piezas expuestas en su «salon d'Antiques», a menudo acumuladas sin demasiado cuidado por sus tamaños, sus formas y menos aún por las fechas que se les podían atribuir, una de ellas me había llamado la atención.

Colocada en el borde de una mesa, casi en equilibrio sobre un bajorrelieve, ahogada entre todas –podría decirse– en medio de este ejército de terracota, flotaba, o mejor dicho, se elevaba por encima de los demás. No era ni la más grande, ni la más elaborada, ni la más rica, ni siquiera la más completa; pero se distinguía por su sencillez y quizá aún más por su mirada que capturaba la del visitante.

Se trata de un busto de impresionante «clasicismo» (los brazos están ausentes, la cabeza está inclinada hacia un lado, el rostro parece expresar una forma de plenitud muy poco frecuente en el arte zapoteca), mucho más cercano al *Cinquecento* italiano que a los cánones estéticos zapotecas.

El joven jugador de pelota (inv. Frissell 13.1233), como se le conoce, se ha convertido con el paso de los años en una de las piezas más famosas de la colección Leigh. De unos 30 cm de altura y, según el inventario, originaria de Ejutla, localidad situada a unos 50 km al sur de la capital del estado, esta escultura de cerámica apareció hacia 1950, es decir, al



El joven jugador de pelota, óleo sobre lienzo, por Howard Leigh en 1952 (cliché P. M.).

inicio de las campañas de coleccionismo del Museo Frissell. También es probable que atrajera muy pronto el interés del artista-coleccionista y que se convirtiera en una de sus piezas favoritas, si no quizá la más cara, ya que realizó de ella un óleo (hacia 1952), una de sus últimas obras.

Queda una pregunta que concluirá nuestro texto: ¿es el *Joven* de «su» tiempo?

No lo creo y podemos estar seguros de que el propio Howard Leigh no lo ignoraba. Quizá sus gustos estéticos, su experiencia de artista, incluso sus exigencias, guiaron la mano que le dio forma.

Ciertamente era zapoteca...

P.M.

París, diciembre de 2022

=====

Bibliografía

- Biblioteca de Investigación *Juan de Córdova*:
<https://bijc.pages.fahho.mx/>
- Caso, A., Bernal, I., 1952,
Urnas de Oaxaca, INAH, México.
- Cruz Velasco, E., 2019,
Los Museos frente a lo público y lo privado. El caso de los museos sectorizados de la Secretaría de las culturas y Artes de Oaxaca frente a los museos de la Fundación Alfredo Harp Helú, Tesis de Licencia en Política y Gestión social de la UNAM.
- Dingwerth, S., s.f.,
Howard Leigh, Biography from the Archives of askART and Richmond Museum https://f01.justanswer.com/qBUtui8p/Howard_Leigh2.pdf
- Kevin's Art Collection (2007-2020)
<http://kevindaniel.x10.mx/indiana.html>
- Landon, T., 1993,
 «Reconversion économique et persistance rituelle dans la communauté zapotèque de Mitla», *Culture*, 13(2), 83-92.
<https://doi.org/10.7202/1083125ar>
- Leathem, H. M., 2022,
 «Este Lugar Tiene muchas Historias», in *Culture Work: Folklore for the Public Good*, Tim Frandy and Marcus Cederström (eds.), University of Wisconsin Press, 343-352.
- Mexico City Collegian,
 Vol. 10-14 – Tuesday, July 25, 1957; Vol. 13-13 – Thursday, August 4, 1960; Vol. 14-5 – Thursday, February 16, 1961; Vol. 19-2 – Friday, November 12, 1965; Vol. 19-3 – Friday, November 26, 1965;
- Bibliotecas UDLAP: http://catarina.udlap.mx/xmLibris/projects/periodicos_universitarios/browse/filter.jsp?key=mcc
- Mongne, P., 1985,
Les Urnes zapotèques : objets de fouilles objets de musées. Essai d'analyse et d'authentification des récipients-effigie de la civilisation zapotèque classique (1985), Thèse de troisième cycle, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne). No publicado.
- , 1987,
 «Les « urnes funéraires » zapotèques : « collectionnisme » et contrefaçon», in *Journal de la Société des Américanistes*, Tomo 73, París, 7-50.
- , 1992,
 «Muséologie et contrefaçon : les urnes zapotèques du Museum für Völkerkunde de Berlin», in *Journal de la Société des Américanistes*, Tomo 78 n°1, 87-93.
- , 2000,
 «Le faux zapotèque et la collection Gustave Bellon. Iconographie, thermoluminescence et nouvelles considérations », in : *Techné*, Laboratoire de recherche des musées de France, París, 53-64.
- , 2008,
 « Le miroir déformant des Amériques : répliques, pastiches et faux en art précolombien. Le cas mexicain », In *Baessler-Archiv*, Beiträge zur Völkerkunde, Band 56, 2008, Berlin, 125-145.
- , (en prensa),
 «Las caras de Jano: autenticidad y falsificación en el arte zapoteca», in *Conocer el pasado Amerindio para el futuro de las colecciones*, Coloquio del centenario de la Union Académique Internationale, París (noviembre de 2019).
- Paddock, J., 1981,
 «Howard Leigh, Zapotecan Art Benefactor, Succumbs», in *Daily-News of Mexico*, 3 of May 1981.
- Pezzat Sánchez, P., 2018,
Retratos de la Ciudad de los Muertos. Formas de representación fotográfica de Mitla, Oaxaca, 1930-1960, Tesis de Maestría en Historia del CIESAS, Mérida.
- Restrepo, I., 2022,
 «El despojo al Museo Frissell», *La Jornada*, Lunes 11 de Abril, <https://www.jornada.com.mx/2022/04/11/opinion/020a1pol>
- Rivera, I., 1998
 Nécrología John Paddock (1918-1998), *Actualidades arqueológicas*, Revista de Estudiantes de Arqueología en México, Año 3, n° 17-18, 1998, México, UDLA-UNAM (p. 11-13).
- Robles García Nelly, 1986,
 «Problemática urbana de la zona de monumentos de Mitla», *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, UNAM, México, N° 7 – abril 1986, p. 17-26.
- Robles García, N. y Juárez Osnaya, A., 2004,
Historia de la Arqueología en Oaxaca, México, Conaculta / INAH / Gobierno del Estado de Oaxaca.
- Terry Thomas, Philip, 1923,
Terry's Guide to Mexico : the new standard guidebook to the Mexican Republic, with chapters on Cuba, the Bahama Islands and the ocean routes to Mexico, Boston and New York.



La relevancia de Chich'en dentro del contexto regional de Cobán, Alta Verapaz

Julia Montoya

Investigadora independiente.
julia.montoya@gmail.com

Resumen

En el artículo «Contextualizando una colección maya olvidada proveniente de Chich'en, Cobán, Alta Verapaz, Guatemala», publicado en las *Actas del Congreso Internacional sobre Iconografía Precolombina, Barcelona 2019*, se presenta una colección de objetos arqueológicos mayas adquirida por la Universidad de Gante en 1895.¹ Se describen brevemente los antecedentes de la colección, el sitio arqueológico de proveniencia y su contexto geográfico, histórico y religioso. Incluye además una selección de objetos y un breve análisis de los elementos iconográficos de la cerámica. El estudio de la colección concluyó un año después y el reporte completo se publicó en diciembre 2020.

A partir de entonces, un reciente descubrimiento arqueológico en Cobán y otros estudios realizados en el área de Alta Verapaz y las tierras bajas aledañas, así como las consultas con especialistas que han observado la colección, han aportado ideas e interpretaciones adicionales sobre el material y la relevancia de Chich'en en esta región cuya historia es poco conocida. En el presente artículo analizamos algunos aspectos de la colección partiendo de los estudios y contribuciones de otros autores, con el propósito de encontrar respuestas a las múltiples preguntas sobre los objetos, el contexto en que se encontraron, su significado y función. Las fotografías de las piezas mencionadas en este artículo pueden verse en el reporte completo (Montoya 2020b).²

Palabras clave: Cerámica maya, Chich'en, Alta Verapaz, Período Clásico a Posclásico

Abstract

The article «Contextualizando una colección maya olvidada proveniente de Chich'en, Cobán, Alta Verapaz, Guatemala», published in the *Actas del congreso internacional sobre iconografía precolombina, Barcelona 2019*, presents a collection of Maya artifacts acquired by the University of Ghent in 1895. It briefly describes the history of the collection, the archaeological site of provenance and its geographical, historical, and religious context. It also includes a selection of objects and a brief analysis of the iconographic elements of the ceramics. The study of the collection was concluded one year later, and the full report was published in December 2020.

Since then, a recent archaeological discovery in Cobán and other studies in the Alta Verapaz area and the surrounding lowlands, as well as consultations with specialists who have observed the collection, have provided additional insights and interpretations about the material and the relevance of Chich'en in this region whose history is little known. In this article we analyze some aspects of the collection based on the studies and contributions of other authors, with the purpose of finding answers to the multiple questions about the objects, the context in which they were found, their meaning and function. The photographs of the pieces mentioned in this article can be seen in the complete report (Montoya 2020b).

Key words: Maya ceramics – Chich'en, Alta Verapaz – Classic to Postclassic period

1. 2019 (publicación 2020a). Lincoln, Nebraska: Zea Books. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1246>

2. Publicación 2020b. Lincoln, Nebraska: Zea Books. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1274>

Introducción

A finales del siglo XIX, Cobán era un centro de cultivo y exportación de café. Algunos belgas poseían plantaciones de café, entre ellos Georges Léger, originario de la ciudad de Gante, quien fue además cónsul en Cobán entre 1884 y 1891. El consulado se disolvió en 1897 debido a la crisis económica en Guatemala (Lambrecht 1995:226-227). Léger continuó en Guatemala manejando sus plantaciones de café durante algunos años, y al igual que algunos caficultores alemanes, también se dedicó a la arqueología. Los campesinos le habían informado sobre la existencia de 'montículos' en la Finca Chichen, una hacienda de ganado al sur de Cobán, en donde realizó excavaciones en 1894. En una carta dirigida al administrador de la Universidad de Gante un año después, Léger menciona que obtuvo el permiso de un indígena influyente para hacer las excavaciones pues, *«en principio, los nativos se oponen formalmente a tocar los monumentos que pueden contener los restos de sus antepasados.»*

En diciembre de 1895, mediante la intervención favorable del curador Adolf De Ceuleneer, Léger vendió los objetos que excavó a la Universidad de Gante, los cuales ingresaron en el antiguo Museo de Antigüedades (Maertens de Noordhout 1930:6).

«Son pocas las colecciones que existen de los pioneros en la investigación del área maya en el siglo XIX, lo que hace que la colección de Chich'en sea notable sólo por el hecho de que después de 127 años de que ingresara en la Universidad de Gante, aún está completa (Figura 1). La colección es muy importante para el estudio de la cultura maya en general y para la investigación en esta área geográfica en particular, y es extraordinario que los objetos sigan juntos, lo cual es una condición indispensable para comprenderlos mejor. Son objetos clave que muestran la interacción entre los mayas de las Tierras Bajas y los de las Tierras Altas de Guatemala, y aún más notable, algunos objetos tienen ejemplos de escritura, lo cual ha sido una rareza en el contexto arqueológico de esta región. Otros ejemplos excepcionales de cerámica moldeada muestran representaciones de deidades como el Dios Jaguar del Inframundo, K'awiil y el Dios del Maíz» (Nikolai Grube, Alejandro Garay y Francisca Elías, comunicación personal, noviembre 2021).

La relevancia del sitio Chich'en: contexto histórico

Chich'en es considerado por varios autores como el centro más importante del área aledaña a la ciudad de Cobán. Alcanzó su máximo desarrollo al final del período Clásico (700 d.C.) y continuó ocupado durante todo el Posclásico hasta principios del período colonial a mediados del siglo XVI, cuando los frailes dominicos reasentaron la población indígena de Tezulutlán, para establecer los primeros poblados bajo el dominio español.

Por el año 1542 o 1544, en nombre de Bartolomé de Las Casas, los dominicos lograron «reducir» a los indígenas en varios pueblos nuevos –todos en territorio q'eqchi'– particularmente en Cobán, que llegó a convertirse en la capital de Verapaz. De acuerdo con sus informes, esto se hizo en sólo un año (1544-1545), lo que significa que habían establecido buenas relaciones con un cacique q'eqchi', Matlatbatz de Chamelco, o alguien de su linaje o casa. Según Escobar (1841), Santo Domingo, el principal barrio de Cobán fue poblado por gente de Chichén y Xucaneb. Este último asentamiento era también q'eqchi' y pudo haber estado disperso por todo el valle de Chichén y la ladera norte del Cerro Xucaneb (Figura 2). El sitio Chich'en fue la capital posclásica del territorio q'eqchi' y pudo haber sido la sede de su gobierno. Aún más relevante es que se encuentra en un valle central del territorio que se extiende en la región de transición entre las Tierras Altas y las Tierras Bajas, y está situado estratégicamente en las rutas comerciales entre ambas áreas, cerca del Cerro Xucaneb, el *tzul taq'a* más importante del pueblo q'eqchi' (Arnould 1978, 1986; Van Akkeren 2012, 2021, citados en Montoya 2020b: 47-50; 93-95).

Los mayas de esta región fueron en gran parte responsables de la recolección de plumas de quetzal, destinada a la economía mesoamericana. Además, las tierras altas de Verapaz eran conocidas en la época de la invasión española por proporcionar una variedad de productos básicos: liquidámbar, miel blanca, jaspe, zarzaparrilla, camarones de agua dulce, fibra de maguey, alabastro y algodón. Debido a la abundancia de estos productos y a la proximidad de otros recursos valiosos como el cacao, el achiote y la sal en las tierras bajas vecinas de la Transversal Norte y a Río Polochic, el cargo de Alcalde Mayor de Verapaz era uno de



Figura 1. Objetos de Chich'en a su ingreso en el Museo de Antigüedades (selección), 1895–1900. Fotos: Edmond Sacré, *Antiquities of the Archaeological Museum of the University of Ghent* (sin fecha), adaptadas por la autora. Cortesía Gents Universiteitsmuseum, GUM.

A medida que la sociedad de las Tierras Bajas fue deca- yendo, parece que las élites de las regiones periféricas del mundo maya obtuvieron mayor influencia y acceso a las rutas comerciales y de comunicación. Este proceso puede observarse en la meseta de Cobán, cuyos residentes empezaron a utilizar símbolos de poder tales como las inscripciones jeroglíficas con fechas de la Cuenta Larga. La meseta de Cobán y gran parte del norte de la Verapaz fueron zonas de intenso contacto con las Tierras Bajas hasta el período colonial. Como resultado, parece que todos estos estados estuvieron estrechamente aliados durante el florecimiento económico de la región, lo cual se refleja en la imaginaria compartida, el conocimiento de la escritura jeroglífica, el uso de moldes figurados y la cerámica de prestigio, que habrían servido como mecanismos para cimentar estas alianzas (Sears *et al.*, 2021:428).

La colección de Chich'en proviene del contexto funerario de una persona de alto rango, posiblemente un miembro del linaje establecido en el sitio en el período Preclásico Tardío (100 a.C.). «*La cultura material de élite presente en Chich'en, durante y hasta el final del período Clásico es notable. La delicada ejecución y equilibrado esteticismo de los objetos sugieren que quienes los fabricaron conocían los estilos, diseños, símbolos y contenidos particulares de la civilización clásica de Tierras Bajas, a pesar de que Chich'en era un centro de los Altos. Algunos son de elaboración tosca, a veces rústica, pero también deben considerarse como parte de la misma cultura de élite tan marcada en las Tierras Bajas durante el período Clásico. Este contraste debería ser investigado a profundidad mediante el estudio de la técnica de moldeado contrastada con otras técnicas observadas en sitios circundantes. La gente de Chich'en del Clásico Tardío, quienquiera que fuese, no tenía la excelencia artística y artesanal de los mayas de las Tierras Bajas, pero sí tenía los moldes. Este sería un caso notable de transmisión de la cultura material a través de técnicas cerámicas específicas*» (Charlotte Arnould, citada en Montoya 2020b:91-95).

Un descubrimiento reciente: El Aragón, Cobán (2018)

El reciente descubrimiento de un antiguo taller de producción cerámica del período Clásico Tardío en el sitio El Aragón, al este de la actual ciudad de Cobán, revela una nueva forma cerámica y aporta datos sobre la cronología regional (Figura 2). El hallazgo de una serie de fragmentos cerámicos que incluyen textos jeroglíficos ha resultado fundamental para demostrar el hecho de que, al menos en los últimos siglos del período Clásico, los mayas de las Tierras Altas de las regiones limítrofes a las Tierras Bajas conocían el sistema de escritura maya. Es probable que el área de Alta Verapaz haya sido una zona de contacto donde las poblaciones interactuaron durante mucho tiempo. La influencia sobre la cultura material en ambas áreas fue mutua. El material posclásico recuperado en las Tierras Bajas al norte de Cobán, por ejemplo, en el sistema de cuevas de Candelaria

y en los alrededores de Salinas de los Nueve Cerros era exclusivamente de estilo Tierras Altas del norte, lo que ilustra hasta qué punto el núcleo y la periferia económica y política se invirtieron después del colapso del Clásico. Tal como se registra en los documentos del período colonial, las comunidades de la Franja Transversal del Norte que sobrevivieron al colapso (o que se formaron después) fueron esenciales como productoras de cacao y achiote para los florecientes mercados de las Tierras Altas. Es probable que la meseta de Cobán sirviera de intermediaria para muchos bienes, incluso mientras seguía proporcionando las plumas de quetzal, lo que hizo ricos y poderosos a sus residentes (Sears *et al.*, 2021:428).

Los objetos recuperados en El Aragón vienen a revitalizar y a estimular un diálogo de comparación con material cerámico similar encontrado en las colecciones de finales del siglo xix y principios del siglo xx. Contribuyen además a la comprensión de la diversidad del diseño y el contexto regional dentro del antiguo sistema Cobán. Entre los hallazgos hay objetos planos hechos con molde, identificados como 'placas cerámicas', que proveen información epigráfica que incluye una fecha del sistema de la Cuenta Larga, la primera registrada en las Tierras Altas, y su clara procedencia arqueológica proporciona un contexto para muchas piezas similares que anteriormente habían salido a la luz.³ Esto indica que los antiguos mayas de esta región utilizaron una nueva técnica de fabricación con moldes planos para crear una versión diferente del diseño cerámico. Esta nueva forma de manufactura da como resultado diseños relativamente planos y/o poco profundos, e indica que hay un aspecto diferente de la producción cerámica que puede reflejar las preferencias para su uso en el ámbito cotidiano (Sears *et al.*, 2021:425-427; tabla 1; figs. 5-9).

La cerámica de Chich'en

Es en el contexto antes descrito que la colección de Chich'en adquiere relevancia y consideramos que merece un estudio de las piezas cerámicas para participar en este diálogo de comparación con otros materiales provenientes de Alta Verapaz. La mayor parte de los objetos excavados en Chich'en fue fabricada con la técnica de moldeado y/o estampado, en combinación con modelado, grabado y pintura. Muchos son elementos para adosar a piezas más grandes, como incensarios y máscaras, soportes de cuencos y figurillas antropomorfas y zoomorfas diversas (ver ilustraciones en Montoya 2020b:50- 60; 72; 79-80). «*La heterogeneidad del conjunto de objetos es notable, lo que sugiere que algunos fueron traídos de otros lugares. Sólo mediante un conocimiento más amplio de la producción cerámica de Chich'en y comparando técnicas y pastas sería posible distinguir lo que fue importado y lo que fue fabricado localmente. Para ello se necesitarían excavaciones en varios puntos del sitio para obtener*

3. Dependiendo del número que exprese la variante de la cabeza del período Tun, son posibles las siguientes alternativas para leer la fecha: 18 de septiembre de 853 ó 23 de agosto de 858 d.C. (Sears *et al.*, 2021:426-428).



Figura 3. Placas cerámicas moldeadas. Chich'en. (a) GE I 00055, (b) GE I 00054, (c) GE I 00053, (d) GE I 00051, (e) GE I 00052. Fotos: (a-d) T. Debruyne y J. Montoya, (e) Hirtzel 1925:fig. 19.



Figura 4. Molde GE I 00100 con una banda de jeroglifos, Chich'en. Fotos T. Debruyne y J. Montoya.

una gama bastante completa en cronología y funciones de la cultura material del centro, desde el período Clásico hasta final del Posclásico» (Chloé Andrieu y Charlotte Arnaud, comunicación personal, enero 2022).

«Placas cerámicas»

En Chich'en se recuperaron 5 'placas cerámicas' moldeadas (Figura 3). La pieza (a) se asemeja a una pieza de El Aragón y fue clasificada por Sears *et al.* (2021:423) como tipo Saxché-Palmar Naranja Policromo. El diseño de la pieza (c), una cabeza serpentina con las fauces abiertas, se encuentra representado en el nivel inferior de la estructura Rosalila de Copán, donde las dos cabezas opuestas simbolizan la barra de serpiente bicéfala que los gobernantes de Copán sostienen en las manos, tal como puede observarse en algunas estelas del sitio. La pieza (e) se perdió.

Molde con inscripciones

El molde GE I 00100 (Figura 4), tiene una banda con inscripciones que posiblemente contiene pseudoglifos⁴ y es probable que fuera destinado a la fabricación de cuencos de poca altura o tapaderas de vasijas. El estudio de una impresión moldeada podría esclarecer la naturaleza de los glifos y quizás proveer una lectura. Un ejemplo extraordinario de vasijas, cuya tapa pudo haber sido hecha con un molde similar, proviene de la región de Calakmul (Prager 2004:31-40; figs. 1-9).⁵

La tecnología de moldeado permitió a alfareros iletrados producir objetos con textos y diseños complicados. El hecho de que estos objetos circularan ampliamente en el Clásico Tardío y que se encontrasen en tumbas de élite, sugiere que tanto los textos como las figuras reproducidas mecánicamente se tenían en la misma estima que los objetos pintados o labrados a mano (Matsumoto 2018:301-320).

4. Pseudoglifos: son signos que se asemejan a los jeroglifos convencionales en cuanto a su apariencia física, y por lo general aparecen en los mismos espacios en la vasija. Imitan la escritura pero no forman frases coherentes. No transmiten palabras significativas, ni reproducen el lenguaje hablado (Longyear 1944; 1952, citado en Calvin 2006: iii, 1).

5. <https://www.wayeb.org/download/resources/schaffhausen.pdf>

Estos textos y figuras tienen una distribución más amplia y por tanto, un contenido menos específico y salvo algunas excepciones, no representan acontecimientos históricos concretos. Los pseudoglifos son muy comunes en las vasijas moldeadas e indican que la escritura era considerada de gran prestigio incluso por individuos que no estaban familiarizados con el sistema de escritura (Matsu-moto 2018:307-308).

La cerámica con pseudoglifos aparece en el registro arqueológico durante una época de agitación social. La demanda de producción de textos por parte de los nuevos señores (secundarios y terciarios) puede haber superado la oferta de artesanos especializados. Obsequiar o intercambiar cerámicas que se parecían a las creaciones de los mejores artesanos, al menos visualmente, afirmaba el poder para acceder a mano de obra y recursos, así como al conocimiento de la parafernalia esotérica y ritual. A su vez, la presentación de cerámicas con inscripciones o apariencia lujosa a los señores era esencial para establecer acuerdos y alianzas. Aunque por lo general los pseudoglifos decoran pequeños cuencos que posiblemente fueron utilizados en el ámbito cotidiano, el descubrimiento de vasos y platos con pseudoglifos en las tumbas de los gobernantes más influyentes refleja la compleja red de relaciones que definía la sociedad maya del periodo clásico (Calvin 2006: iii; 1, 222-226).

Vasijas efígie policromas que contienen reliquias humanas: «vasijas de dedos»

Entre los hallazgos recuperados por Léger en Chich'en, llama la atención la repetición del complejo cerámico formado por las pequeñas vasijas cilíndricas policromas cuya tapa tiene forma de cabeza, 9 en total, que representan deidades y/o personas de alto rango (Figura 1). Todas fueron extraídas de dos estructuras de la plaza A (ver mapa del sitio en Montoya 2020b:34; fig.19). Dos vasijas con inscripciones se encontraron dentro del sarcófago, localizado a 1 metro de la cima de la Estructura 2 de forma piramidal, una de las cuales contenía «*materia grisácea, una falange de dedo humano y dos láminas de obsidiana*» (Figuras 5 y 6). Las otras se encontraron dispersas dentro de esta estructura y de la Estructura 5 de forma alargada, posiblemente residencial (Figuras 7 y 8). Además de las vasijas efígie policromas, se recuperaron 11 vasijas lisas y sin engobe, de las cuales 4 con tapa. En sus notas Léger menciona además que «*todas estaban colocadas en la tierra en posición vertical y cerradas con su tapa, y la mayoría de las vasijas [policromas y lisas] contenía obsidiana, algunas una falange de dedo, y todas, la misma materia grisácea*» (citado en Montoya 2020b:125). Léger no menciona qué hizo con el contenido de las vasijas al vaciarlas, aunque, dado el carácter sagrado de las reliquias

humanas, es de esperarse que lo enterrara nuevamente en la tierra del montículo.⁶

Las tapas con forma de cabeza fueron moldeadas/modeladas y los diseños e inscripciones sobre el cuerpo de las vasijas fueron hechos presionando una matriz o molde sobre la pasta, o en combinación con el grabado. Todas las vasijas fueron pintadas con «azul maya» y para los pequeños detalles de las cabezas y diseños sobre las vasijas se utilizaron también los colores rojo, blanco, negro, amarillo y verde (Montoya 2020b:86; figs. 30 y 36). De acuerdo con Houston et al. (2009:65-66;78), el «azul maya» es un brillante pigmento azul-verde que llegó a dominar los sistemas de color de los mayas a finales del siglo v d.C. y se utilizó hasta la época colonial.

Determinar el lugar de producción de estas vasijas efígie policromas continúa siendo problemático, pues hasta la fecha no se han encontrado piezas similares en contextos arqueológicos documentados en Alta Verapaz. Las piezas recuperadas en las estructuras de Chich'en (contextos cerrados) puede indicar que son de fabricación local. En 1955, Ledyard Smith observó que Chich'en era aún un centro de producción cerámica. Sin embargo, ni Smith (1955) ni Arnauld (1986) recuperaron piezas policromas, completas o fragmentadas, durante sus reconocimientos arqueológicos.

Hacemos especial mención de las piezas que se conservan en el museo LACMA (10 ejemplares) y 2 ejemplares más pequeños en colecciones de fundaciones privadas en Guatemala, cuyo parecido con las piezas de Chich'en es notable en cuanto a técnicas empleadas, iconografía y color (Montoya 2020b:133-138, Anexo 4). Aunque su autenticidad puede cuestionarse, estas piezas pudieron haber sido hechas con moldes originales recuperados en la región de Alta Verapaz. Sin duda su manufactura estuvo a cargo de artesanos experimentados que conocían la iconografía y manejaban las diversas técnicas cerámicas, así como la preparación de pigmentos y su aplicación a la cerámica. Estas delicadas piezas, de proveniencia desconocida, formaron parte de colecciones privadas. Fueron restauradas, repintadas, o posiblemente reconstruidas mediante la adición de elementos creados para substituir partes faltantes. Solamente un estudio de laboratorio que incluya también las piezas de Chich'en podría esclarecer si provienen del mismo lugar y el período en que fueron hechas.

Antecedentes y contexto de las «vasijas de dedos»

La colocación de vasijas con restos humanos en las estructuras funerarias, especialmente las que contienen falanges de dedos y láminas de obsidiana, también llamadas «finger bowls», es una práctica conocida particularmente en Caracol (Belice) donde se han encontrado en zonas residenciales de todo el sitio, dentro o frente a estructuras que

6. En el catálogo de Maertens de Noordhout (1907), la vasija GE I 00017 se describe así: «No. 45, pequeña urna cilíndrica de arcilla negruzca decorada en la parte delantera con un diseño inciso en la pasta antes de la cocción. Contiene dos fragmentos de huesos humanos. H 8 cm, D 6 1/2 cm.» Cuando la pieza ingresó en el museo aún tenía el contenido (hoy perdido), y el de las otras vasijas no se menciona en el catálogo (Figura 1, no. 13).

Inscripciones de las vasijas efigie policromas: una interpretación de Rogelio Valencia (2019)

Las tapas de las vasijas GE I 00044 y GE I 00045 (Figuras 5 y 6), muestran dos versiones tardías del dios K'awiil (Valencia 2022:30-31). Estos ejemplos no muestran el hacha que penetra la frente, el rasgo característico de la deidad (Figura 8).



Figura 5. Vasija GE I 00044, Chich'en. (a) y (b) Lados de la vasija, (c) Interior de la tapa, (d) Borde de la tapa con inscripciones. Fotos T. Debruyne y J. Montoya.

La inscripción del lado (a) podría leerse como:

AL-? u-K'IN-CHAK-? HUL/KAL-mu-bi
al ... uk'inchak... hulmuub/Kalmuub

No se proporciona ninguna traducción.

La segunda parte de los textos es básicamente ilegible.

La inscripción del lado (b) podría leerse como:

jo-ma-ja ?-AL-?
johmaj ... al ... «Se grabó ...»

En la primera línea del texto se podría leer la palabra *johmaj*, que es la forma pasiva del verbo *jom*. La palabra *jom* se traduce como 'grabar, acanalar' (García de León 1971; Hurley y Ruiz 1986 citados en Valencia 2019). En la segunda línea, el texto continúa con un par de glifos que aparecen en la primera línea del lado (a), pero su orden está invertido. La última línea de este texto es ilegible. El texto en el borde de la tapa, una banda con jeroglífos (c), es ilegible (Valencia 2019, citado en Montoya 2020b:126; Anexo 2).

también albergan enterramientos humanos. Se cree que estos recipientes tienen una función distintiva como ofrendas a los ancestros enterrados en la misma zona (Chase y Chase 1998:311; 319). Esta práctica se observa también en otros sitios durante el período Clásico Tardío o Terminal. En Cahal Pech, por ejemplo, se descubrió un enterramiento en el Grupo Zopilote que contenía aproximadamente 200 pequeños «cuencos de dedos» sin engobe (139 completos y varios fragmentados), colocados 'borde con borde' que contenían falanges de humanos adultos, sumando un total 206 falanges (Cheetham *et al.*, 1993, 1994a y 1994b, citado en Awe 2013:48;36-38).

En el área de Alta Verapaz, K. Sapper y E. P. Dieseldorff excavaron, entre 1885 y 1890, tres estructuras en el sitio La Cueva [¿Santa Elena?] en Santa Cruz Verapaz, muy cerca de Chich'en (Figura 2). En la estructura piramidal A, al sur

de este sitio, recuperaron 3 pequeñas vasijas con la forma de una figura antropomorfa arrodillada, cuya cabeza removible forma la tapa de la vasija. La vasija reportada por Dieseldorff (1926) contenía las falanges de un dedo humano y una lámina de obsidiana (Montoya 2020b:56-58; fig. 35). De acuerdo con Selser (1904), las otras vasijas que se encontraron en esta misma estructura estaban tapadas con una tapa o cuenco y contenían huesos humanos, fragmentos cerámicos, soportes de vasijas y bolitas de cerámica (Selser 1904:103-106).

Es posible que los huesos depositados en las vasijas de Chich'en fueran reliquias obtenidas en entierros de otros lugares, no necesariamente obtenidas de individuos vivos. Estas vasijas se aportaron quizás en el momento de cerrar el sarcófago, o más tarde, al concluir la construcción de la estructura.⁷ Considerando el número y la distribución

7. Es significativo que Léger no mencionara la presencia de un esqueleto completo en el sarcófago. Solamente menciona «un cráneo y algunos huesos humanos», lo cual parece indicar que el entierro pudo haber sido secundario.



Figura 6. Vasija GE I 00045, Chich'en. Fotos T. Debruyne y J. Montoya.

El texto en el frente de la vasija GE I 00045 puede leerse como:

lu?-ya?-AJAW PET-ka

... *yajaw petka*

«... su señor *petka*», donde *petka* podría ser un antropónimo.



Figura 7. Vasijas GE I 00046 (a) y GE I 00040 (b), Chich'en. Fotos T. Debruyne y J. Montoya.

La tapa de la vasija (a) muestra la cabeza de un hombre de alto rango, interpretación reforzada por el signo de estera al frente de la vasija. La inscripción en la base de la tapa podría leerse como: **a-ta**, *at*. La palabra *at* tiene dos posibles significados: 'bañar', o 'pene' (García de León 1971:39, citado en Valencia 2019). La tapa de la vasija (b) puede representar la cabeza de una mujer de la élite. Tiene un peinado singular y luce adornos. La base de la vasija contiene un texto que incluye un signo **ja** pero es ilegible (Valencia 2019, citado en Montoya 2020b:126; Anexo 2).

de vasijas efigie recuperadas en las Estructuras 2 y 5 de Chich'en, es evidente que este centro cumplió una importante función como lugar de culto a los ancestros. Dicha práctica (ritual, religiosa, funeraria y social) es un testimonio más de la influencia de los grandes centros de las Tierras Bajas durante el período Clásico Tardío o Terminal.

Según Charlotte Arnauld (comunicación personal, enero de 2022), sería interesante realizar un estudio de la distribución espacial de las «vasijas de dedos» en el área maya para tener una idea de su representatividad, contexto, morfología y contenido, que incluya, además de las piezas reportadas en otros sitios, las vasijas de Chich'en y las vasijas en las colecciones de los museos citados en este artículo.⁸

La banda con inscripciones fue probablemente concebida como decoración. Parece estar hecha por impresión con un molde/sello y/o grabada, o ambas técnicas. R. E. Smith (1952) describe una técnica decorativa comúnmente utilizada en las vasijas de Chipoc, Cobán (Figura 2). Los detalles de los glifos están incisos, pero los cartuchos se han dejado en relieve mediante el vaciado del espacio entre los glifos (R. E. Smith 1952: 224-245; figs. 3, 11 b, d; 15 b).

Valor y significado de los fragmentos cerámicos

Llama la atención que muchos de los objetos recuperados en las estructuras de Chich'en son fragmentos con una característica que los hace únicos: la mayoría es figurativa. Por ejemplo, figuras adosadas a cuencos, soportes de vasijas en forma de cabezas antropomorfas y zoomorfas, asas de sahumerios con figuras moldeadas, cabezas de animales, partes de figurillas humanas etc. Léger menciona haber recuperado los pedazos de un plato trípode policromo (Figura 1, no.16) en el recinto al pie de la estructura funeraria, que «afortunadamente podría restaurarse», sin embargo, faltaban algunos pedazos, que fueron substituidos por pasta blanca (Montoya 2020b:50, fig. 28). ¿Por qué no recuperó todos los fragmentos? ¿Por qué los otros fragmentos son piezas únicas y no se encontraron más pedazos de los objetos de los que provienen? Esto parece ser un patrón generalizado, ya que rara vez se puede reconstruir un objeto entero a partir de los fragmentos por estar incompletos. ¿Es posible que éstos provengan de objetos intencionalmente rotos durante un ritual, que los participantes en la ceremonia recogían y guardaban como recuerdo, o para depositarlos ofrenda en otros lugares?

Una posible respuesta a estas preguntas proviene del estudio de Morton *et al.* (2019), quienes analizaron un extenso conjunto de datos derivados de diversos contextos rituales en Belice, tales como cuevas, tumbas y entierros,

escondites y otros depósitos. Los autores identificaron un patrón singular de rotura intencional de objetos y de distribución posterior de los fragmentos resultantes entre múltiples locales y/o individuos. Señalan que los objetos rotos, en cierto sentido, siguen representando el todo a pesar de su condición fragmentaria o –quizás precisamente debido a que fueron rotos durante lo que supuestamente fue un contexto ritual– sirvieron como elementos de una red social expresada a un nivel tan amplio como el paisaje, mediante su distribución entre múltiples sitios. Los fragmentos se intercambiaban, se acumulaban o se depositaban intencionadamente en lugares a veces muy distantes. Tanto si se guardaron como recuerdo del difunto o del evento de inhumación, o como objetos con alguna forma de poder definible, no cabe duda de que los fragmentos sirvieron, en cierto sentido, como lo habían hecho los objetos enteros durante la vida del difunto, y por tanto, crearon alguna forma de vínculo social. En otras palabras, debe tomarse en cuenta el papel sociocultural que los fragmentos pueden haber desempeñado, ya que representan no sólo el resto del objeto, sino también a las dos personas implicadas en el intercambio (Morton *et al.*, 2019:1-13).

Reflexiones sobre la excavación de Georges Léger

Léger inició la excavación en la pirámide más alta (Estructura 2), pues «en uno de sus lados había visto una cavidad muy parecida a la entrada de una bodega, con marco y umbral en piedra caliza tallados en ángulo rectos». «Dicha cavidad posiblemente existía al pie de la pirámide, como adosada, y que todavía era abovedada cuando Léger la vio. Aparentemente él comenzó a excavar en este recinto que le permitió alcanzar el piso interior de la estructura a partir del umbral. Estos recintos o cámaras, por lo general, están llenas de escombros que dificultan alcanzar el piso interior. Quizás no fue la primera intervención de Léger en esta estructura, ya que señala la presencia del tronco de un árbol de zapote que dificultó la excavación, pues las raíces habían penetrado el interior de la estructura. De todas maneras, si es que Léger alcanzó a despejar el piso interior, fue sobre éste que encontró una gran parte de los objetos y puede asumirse que provienen de un depósito de abandono.⁹ Esto explicaría la heterogeneidad de la colección en cuanto a facturas, estilos etc., y también la heterogeneidad cronológica, ya que hay materiales de varias épocas, aunque no se observaron muchas piezas del período Clásico temprano, y ninguna del Preclásico. A excepción de los materiales encontrados dentro del sarcófago, o alrededor de éste, todos los demás pueden proceder de un ritual de abandono, diferente del contexto cerrado del entierro» (Chloé Andrieu y Charlotte Arnauld, comunicación personal, enero de 2022).

8. Las fotografías de las piezas de LACMA, de la Fundación La Ruta Maya (Guatemala) y de la Fundación FUNBA, Antigua Guatemala, se muestran en Montoya, 2020b: Anexo 4, pp.132-143).

9. Depósito de terminación ritual o de abandono: se encuentran ubicados adentro y enfrente de estructuras abandonadas. Se refiere a los materiales que se aportan al interior de una estructura y se depositan sobre el piso interior, generalmente en los umbrales de vanos de puerta en el momento de sellar y abandonar el edificio de modo definitivo (Agurcia Fasquelle, 1996:8).

Lítica y obsidiana

De acuerdo con las observaciones de Chloé Andrieu (2022), la lítica recuperada en Chich'en no es muy específica y contrasta con la diversidad de piezas cerámicas, que es más sorprendente (Montoya 2020b: 61; figs. 42-45). Esto se debe posiblemente al hecho de que hubo varias temporalidades de depósitos en estas estructuras y que ciertas piezas provengan de un depósito de abandono. Las navajas y núcleos de obsidiana son todos provenientes de la fuente de El Chayal, así como las dimensiones y técnicas de fabricación: navajas de presión de tercera serie. Los núcleos cónicos están agotados y muestran un buen manejo de la técnica de presión hasta el final de la cadena. La macro navaja de obsidiana también parece ser de El Chayal y presenta marcadas huellas de uso. Las puntas de proyectil de sílex son de factura bastante burda, y no son hechas del famoso pedernal marrón de Campeche, sino de otro sílex desconocido. Las pequeñas hachitas de roca verde son interesantes por su cantidad y tamaño. Todas están usadas. Probablemente son hechas de serpentina, aunque habría que hacerles un análisis químico para conocer la materia prima y un análisis traceológico para determinar su función y uso. Estos objetos solían utilizarse para el trabajo de la madera o la piedra. Las tres piezas pulidas, al igual que la pequeña figurilla de color marrón, podrían ser de jaspe (Chloé Andrieu, comunicación personal, enero de 2022).

Una tumba de élite

De acuerdo con algunos autores, los monumentos con inscripciones de muchos sitios arqueológicos proporcionan registros históricos de gobernantes que abarcan varios siglos, pero sin estos registros no es posible identificarlos. Sin embargo, señalan que los individuos de mayor rango, presumiblemente los jefes y gobernantes, pueden ser fácilmente identificados por la presencia de varios marcadores de élite en sus tumbas. Además de las inscripciones, estos marcadores pueden incluir los criterios siguientes, o una combinación de ellos: a) el enterramiento dentro de una arquitectura monumental, cívica o pública, b) el enterramiento en criptas o tumbas lujosas, c) la inclusión de objetos exóticos considerados de alto valor (jadeíta, espejos, conchas de spondylus, etc.), d) presencia de cerámica de alta calidad, importada y/o local, y e) iconografía de los objetos que asocian al individuo con determinadas deidades protectoras (Awe 2013: 33; 47).

El enterramiento de la estructura funeraria de Chich'en (Estructura 2) reúne los criterios antes mencionados. La presencia de cerámicas de alta calidad, dentro del sarcófago o dispersas en las estructuras excavadas, con inscripciones y representaciones del Dios K'awiil, el Dios Jaguar del Inframundo y el Dios del Maíz, así como atributos de la realeza tales como diseños de estera, uso del color «azul

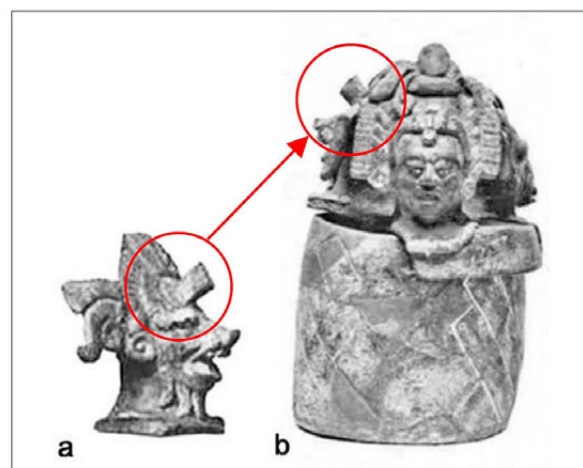


Figura 8. Vasija policroma EG I 00049, Chich'en. (a) Cabeza fragmentada del dios K'awiil con el hacha en la frente. Foto Hirtzel 1925: fig. 10. (b) Vasija restaurada y tapa parcialmente reconstruida. La tapa se perdió en los años 1960-1970, solo se conserva la vasija. Foto Maertens de Noordhout 1930: fig. 4.

maya» y piezas de jadeíta, son marcadores que confirman que se trata de un enterramiento de élite, lo que refuerza la importancia del sitio como centro de culto a los ancestros (Figuras 1, 5, 6, 7 y 8).¹⁰

Comentario final

Chich'en debió su prestigio a su ubicación dentro de un marco topográfico que reúne elementos naturales considerados sagrados. Al sureste el majestuoso macizo de Xucaneb con sus picos más altos, el Cerro Xucaneb, el *tz'uultaq'a* más poderoso y venerado, y el Cerro Chichén al sur del sitio. Chich'en está asentado en la ladera de una colina que se extiende a lo largo de un fértil valle abierto por donde fluye el río Mestelá en dirección norte (Figura 2). La alineación del sitio hacia los cerros Xucaneb y Chichén y, más relevante aún, hacia el desfiladero del río Mestelá entre ambos y la cueva de Chich'en, reafirma la importancia del sitio desde su fundación a finales del Preclásico. Esta configuración forma la base de un cosmos integrado cuyos elementos, la montaña, el valle, la cueva y el río, dan al sitio un gran valor mítico y religioso. Asimismo, la integración de la pirámide funeraria con el patio de pelota de la Plaza A simboliza el lugar de la Creación, lugar de muerte y renacimiento y alude al origen del maíz y la creación de la humanidad (Montoya 2020b:25-27; 87-89; fig. 19).

Es posible que la larga ocupación de *Chich'en*, desde el período Preclásico Tardío hasta mediados del siglo xvi, se debiera a su ubicación estratégica en la Ruta de Alta Verapaz que conectaba las Tierras Altas con las Tierras

10. Ver fotografías en Montoya (2020b:50-87).

Bajas. El valle de Chich'en facilitó el transporte de productos básicos y sustuarios en ambas direcciones. Había dos rutas para alcanzar la meseta de Cobán: la primera partía del valle de Tactic, bordeando el Macizo de Xucaneb por el noroeste. La segunda, más corta, atravesaba el macizo por el paso de La Cumbre, para descender al valle de Chichén (Figura 2). Las rutas de peregrinaje corrían paralelas a las de comercio, y es probable que los viajeros que usaban la ruta corta visitaran las cuevas de Xucaneb y de Chich'en antes de llegar al sitio y continuar su viaje hacia Cobán y las tierras bajas al norte. Chich'en se convirtió en un centro principal de culto a los antepasados, tal como lo atestiguan la presencia de múltiples vasijas con reliquias humanas y las imágenes de deidades representadas en las cerámicas recuperadas en este sitio, reafirmando su relevancia religiosa.

Agradecimientos

A Charlotte Arnauld, Chloé Andrieu, Rogelio Valencia Rivera, Nikolai Grube, Alejandro Garay, Francisca Elías y Ruud Van Akkeren, por su valiosa contribución a este trabajo.

Referencias

- AGURCIA FASQUELLE, R. (1996). Rosalila, el corazón de la Acrópolis. El templo del Rey-Sol. Instituto Hondureño de Antropología e Historia. *Yankin* vol. XIV, No. 1 y 2.
- ARNAULD, M. C. (1978). Habitat et société préhispaniques en Alta Verapaz occidentale, Guatemala : étude archéologique et ethnohistorique. *Journal de la Société des Américanistes* 65 : 41-62.
- (1986). Archéologie de l'habitat en Alta Verapaz (Guatemala). Collections d'Études Mésoaméricaines, nr. 10. Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines, Mexico.
- AWE, J. (2013). Journey on the Cahal Pech Time Machine: An Archaeological Reconstruction of the Dynastic Sequence at a Belize Valley Maya Polity. *Research Reports Belizean Archaeology* 10:33-50.
- CALVIN, I. (2006). *Between Text and Image: An Analysis on Pseudo-Glyphs on Late Classic Maya Pottery from Guatemala*. PhD dissertation. Department of Anthropology, University of Colorado-Boulder. <https://www.academia.edu/12355118>
- CHASE, D. Z. y A. F. CHASE (1998). The Architectural Context of Caches, Burials, and other Ritual Activities for the Classic Period Maya (as Reflected at Caracol, Belize). En *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*. S. D. Houston (ed.), pp. 299-332. Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- DIESELDORFF, E. P. (1926). *Kunst und Religion der Mayavölker im alten und heutigen Mittelamerika*. Verlag von Julius Springer, Berlin.
- HIRTZEL, J. S. H. (1925). Collections d'antiquités guatémaltèques du Musée d'Archéologie de l'Université de Gand. *Actas del XXI Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 668-672. Göteborg.
- HOUSTON, S., C. BRITTENHAM, C. MESICK, A. TOKOVININE y C. WARINNER (2009). *Veiled Brightness: A History of Ancient Maya Color*. University of Texas Press, Austin.
- LAMBRECHT, K. (1995). *Tropenillusions: Belgische projecten en investeringen in Guatemala (1842-1914)*. Eindverhandeling. Rijksuniversiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Gent. pp. 226-227.
- MAERTENS DE NOORDHOUT, J. (1930). Fouille de deux tumuli à Chi-chen, Guatemala. Extrait. *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*. pp. 5-14. Siffer, Gand.
- MATSUMOTO, M. (2018). Replicating Writing: Moulding and Stamping Hieroglyphs on Classic Maya Ceramics. *Cambridge Archaeological Journal* 28:2, 299-320. <https://utexas.app.box.com/s/a3lauu76bpotk6k9niqsktz6guq11f9>
- MONTOYA, J. (2020a). Contextualizando una colección maya olvidada proveniente de Chich'en, Cobán, Alta Verapaz, Guatemala. En *Congreso Internacional sobre Iconografía Precolombina, Barcelona 2019*. Actas. Victoria Solanilla Demestre (ed.), pp. 72-88. <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1246>
- (2020b). *Contextualizing a Maya Collection from Alta Verapaz, Guatemala, at the University of Ghent, Belgium*. <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/98/>
- MORTON, S. G., J. J. AWE y D. M. PENDERGAST (2019). Shattered: Object Fragmentation and Social Enchainment in the Eastern Maya Lowlands. *Journal of Anthropological Archaeology* 56:101-108. <https://www.academia.edu/41227452>
- PRAGER, C. M. (2004). A Classic maya Ceramic Vessel from the Calakmul Region in the Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, Switzerland. *Human Mosaic* 35(1):31-40. <https://www.wayeb.org/download/resources/schaffhausen.pdf>
- SARAVIA ORANTES, J. F., A. GARAY y M. I. SARAVIA ORANTES (2018). Dioses, reyes y comerciantes en la frontera: Perspectivas iconográficas y epigráficas de las relaciones interregionales en el Altiplano Norte a partir de los estilos cerámicos Nebaj, Chamá, Chipoc y Chajkar. XXXI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2017. B. Arroyo, L. Méndez y G. Ajú (eds.), pp. 489-500.
- SEARS, E. L., N. GRUBE, A. GARAY, B. K. S. WOODFILL y A. RIVAS (2021). A Story of Awe and Clay: Mold-made Hieroglyphs from Alta Verapaz, Guatemala. *Ancient Mesoamerica* 33(2022): 417-431. <https://www.researchgate.net/publication/351822681>
- SELER, E. (1904). Antiquities of Guatemala. En *Mexican and Central American Antiquities, Calendar Systems, and History*. Smithsonian Institution, Bulletin 28, pp. 75-121. Washington D. C.
- SMITH, A. L. (1955). *Archaeological Reconnaissance in Central Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Publication 608, pp. 60-62. Washington D. C.
- SMITH, E. R. (1952). *Pottery from Chipoc, Alta Verapaz, Guatemala*. Carnegie Institution of Washington, Publication 596, vol. XI, pp. 217-236. Washington D. C.

- VALENCIA RIVERA, R. (2011). La abundancia y el poder real: el dios K'awiil en el Posclásico. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia / Institut de Recherches Interites Etudes Culturelles, Universidad de Toulouse. pp. 67-96.
- (2019). Hieroglyphic Inscriptions [on Artefacts from Chich'en, Alta Verapaz]: An Interpretation. En *Contextualizing a Maya Collection from Alta Verapaz, Guatemala, at the University of Ghent, Belgium*. J. Montoya, 2020b:126, Annex 2. <https://digitalcommons.unl.edu/zeabook/98/>
- (2022). K'awiil: El dios maya del rayo, la abundancia y los gobernantes. *Paris Monographs in American Archaeology* 55:30-31. Archaeopress Publishing Ltd. <https://www.archaeopress.com/Archaeopress/download/9781803272375>
- VAN AKKEREN, R. (2012). *Xib'alb'a y el nacimiento del Nuevo Sol. Una visión posclásica del colapso maya*. Editorial Piedra Santa, Guatemala.
- (2021). *Los mayas nunca se fueron, hoy hablan q'eqchi'.* Alta Verapaz y El Petén, tres mil años de historia. Editorial Piedra Santa, Guatemala.
- WOODFILL, B. (2005). Archaeological Investigations in the Candelaria Caves and La Lima, Alta Verapaz, Guatemala. FAMSI.
- WOODFILL, B., F. FAHSEN y M. MONTERROSO (2006). Nuevos descubrimientos y evidencia de intercambio a larga distancia en Alta Verapaz, Guatemala. En *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*. J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (Eds.), pp.1044-1057. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.



Tejiendo historias, construyendo vidas: un capítulo teotihuacano

Natalia Moragas Segura

Departamento de Historia y Arqueología (ERAAUB-IAUB)
Universidad de Barcelona
nataliamoragas@ub.edu

Resumen

Este trabajo debe entenderse en el marco del Homenaje a la Dra. Victòria Solanilla visto desde mi punto de vista y con un toque personal comentando una parte de su recorrido académico y vital y los momentos en que nos cruzamos. Un capítulo teotihuacano que se focaliza en los años 2006-2008, con motivo de las investigaciones realizadas en el proyecto de colaboración científica impulsado por la Dra. Solanilla dentro del marco del Proyecto La Ventilla, Teotihuacan, bajo la dirección *in situ* del Mtro. Rubén Cabrera (INAH), y que sirve como excusa para hacer unos breves comentarios acerca de la problemática de los estudios de los textiles en Teotihuacan.

Palabras clave: Teotihuacan, La Ventilla, vestimenta, historia de vida

Abstract

This work should be understood within the framework of the homage to Dr. Victòria Solanilla, seen from my point of view and with a personal touch, commenting on a part of her academic and vital journey and the moments in which we crossed paths. A Teotihuacan chapter that focuses on the years 2006-2008 in the research carried out in the scientific collaboration project driven by Dr. Solanilla within the framework of the Teotihuacan La Ventilla Project, under the *in situ* direction of Master Rubén Cabrera (INAH) and serves as an excuse to make some brief comments on the problems of textile studies in Teotihuacan.

Keywords: Teotihuacan La Ventilla, Clothing, Living History

Introducción

Este texto debe de considerarse en el marco del bien merecido homenaje a la Dra. Victòria Solanilla Demestre y el recorrido que nos ha llevado a las dos a entrecruzar nuestros caminos a lo largo de los últimos veinticinco años. Un recorrido académico, en mi caso, de joven arqueóloga a, hoy en día, una «no tan joven» profesora en la Universidad de Barcelona. Así que me van a perdonar que en algunos momentos este texto tenga un carácter algo más ligero y personal que los habituales largos y, a veces, un poco aburridos textos académicos. En este recorrido se conjugan diversos factores en los que la Dra. Solanilla ha estado presente en diversas ocasiones en la que hilamos nuestras vidas y entretrejmimos nuestras carreras académicas, cada una en su escenario y en su realidad inmediata. Así mismo va a ser un texto para presentar y reflexionar sobre la carrera académica y la investigación.

Resulta un poco vergonzante decir que no recuerdo exactamente en qué momento nos conocimos, pero sí recuerdo perfectamente cómo era mi vida a partir de julio de 1995. Yo acababa de volver del Proyecto Especial Teotihuacan 92-94 con la esperanza de que los casi tres años como arqueóloga en Teotihuacan me sirvieran para tener mi lugar en la universidad como estudiante predoctoral. Y no fue así. Ciertamente es que en aquel momento lo viví como un rechazo, ya que no conocía la estructura interna de la investigación dentro de la universidad españolas, pero insospechadamente me encontré con alguien que, sin ser de su universidad ni de su especialidad, empezó a contar conmigo para conferencias de difusión de la cultura teotihuacana en las actividades de difusión en museos e instituciones culturales dentro de la ciudad de Barcelona. Creo que no hace falta mencionar quién fue.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1420

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsd>

Cabe recordar que a finales de los años 90 (si mi memoria no me engaña), la Dra. Solanilla creó dos centros dedicados a la difusión y la investigación del mundo prehispánico (el CEP y el GEP) que desarrollaron una incesante actividad para la difusión de las culturas prehispánicas en la ciudad de Barcelona y alrededores y que supuso los primeros pasos para los estudiantes. La difusión de las investigaciones académicas en ámbitos generalistas exige unos retos particulares, así como unas habilidades comunicativas propias. Es cierto que hoy en día nos parece algo más normalizado e incluso de obligado cumplimiento, pero no ha sido una actividad reconocida y valorada desde la Academia. Sin duda alguna, supone un doble reto, combinar investigación y difusión y si a eso se suma la particularidad de la difusión del conocimiento de contextos culturales muy distintos de las perspectivas occidentales, estos retos se convierten en unas actividades mucho más complejas.

La presencia de la Americanista en España adolece de ciertos contextos históricos que han hecho que se haya adornado de un pesado marco que ha definido su proyección en las Universidades españolas, así como la comprensión del papel que tiene la Historia de América en la historia, pero también en las narrativas contemporáneas (Ciudad & Iglesias, 2005). A menudo sorprende más en el extranjero que los estudios Americanistas en España no sean parte troncal de la educación a nivel preuniversitario y universitario. Sin duda alguna, el peso de la trayectoria histórica de la península en el continente americano tiene mucho que ver, pero también cierta indolencia académica y política a la hora de enfrentar y posicionar de manera sistemática la docencia sobre América desde la época prehispánica hasta la historia actual.

En el marco de una educación universitaria generalista como es el Grado y con la particularidad de enseñar unas culturas del pasado muy alejadas no tan solo en tiempo y en espacio sino también culturalmente muy lejanas, la docencia y la investigación tienen unas características particulares.

Teotihuacan 2006-2008

En las líneas precedentes se ha mencionado las particularidades características que tienen la docencia y la investigación de las culturas prehispánicas. Si además se pretende realizar proyectos de investigación con estudiantes en campo, los costes y la logística aumentan de manera significativa. Sin embargo, en 2006 la Generalitat de Catalunya impulsó el programa EXCAVA, que con cierta similitud financiaba excavaciones catalanas en el exterior con la finalidad de impulsar la arqueología de impacto científico y voluntad internacional hecha desde Catalunya. Es en ese marco que, en colaboración con el área Académica de Historia y Antropología de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (en la que laboraba en aquel entonces quien suscribe este texto) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (con el Prof. Rubén Cabrera), la Dra. Victòria Solanilla (con la Universitat Autònoma de Barcelona)

impulsó el proyecto: «Excavacions arqueològiques a Teotihuacan, Mèxic: Investigacions en el barri urbà de La Ventilla», que supuso, además de avanzar en el conocimiento de dicho barrio, un interesante ejercicio de relaciones humanas entre estudiantes procedentes de dos universidades muy distintas: la Universitat Autònoma de Barcelona y la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

La ciudad de Teotihuacan y sus habitantes

Teotihuacan se encuentra situada en el noreste de la Cuenca de México en un valle rodeado por montañas como son el Cerro Gordo al norte y la sierra del Patlachique al sur (Cowgill, 2015; Nichols, 2016). Teotihuacan es una de las culturas paradigmáticas de la arqueología mundial tanto en aspectos metodológicos como teóricos. Metodológicamente desde el inicio de la arqueología como disciplina científica como la aplicación del método estratigráfico o técnicas de prospección arqueológica siendo Teotihuacan un campo de experimentación de diversas técnicas (Barba, 1990). A nivel teórico, Teotihuacan es el paradigma de la discusión del periodo Clásico en Mesoamérica y del fenómeno urbano desde su origen hasta su colapso (Manzanilla, 2004). Finalmente, en Teotihuacan también se plantean las principales casuísticas de la gestión del patrimonio arqueológico en México y las cuestiones vinculadas con la construcción de la identidad nacional (Delgado Rubio, 2010; Irving Reynoso, 2013).

Teotihuacan nos proporciona un marco inestimable para la investigación científica multidisciplinar desde el pasado hasta la actualidad.

Desarrollo de la investigación

A lo largo de tres temporadas de campo (2007-2008) y como parte del proyecto marco: «El barrio urbano de La Ventilla», bajo la dirección del Prof. Rubén Cabrera Castro (ZMAT-INAH) nos incorporamos para realizar algunos trabajos específicos con la finalidad de resolver algunas cuestiones vinculadas a la viabilidad y al uso y función de las calles en dicho barrio. Así mismo, con la voluntad de poder contextualizar mejor un espacio tradicionalmente secundario respecto a la narrativa de la plaza hundida como espacio de interacción social y de representación del poder.

En octubre de 1992 con motivo de un proyecto de construcción en los cuadrantes S1W1, S1W2, N1W1 y N1W2 se inició un proyecto de salvamento arqueológico en un área, inicialmente, considerada como «vacía» por parte de Millon y su equipo (Millon *et al.*, 1973). Rápidamente se constató que los trabajos de cultivo y arado en la zona habían arrasado con la última fase constructiva del lugar y que el equipo de investigadores había prospectado en un estrato con escaso registro arqueológico y que las fases conservadas por debajo de este estrato mostraban un complejo sistema urbanístico (Cabrera, 2003). Cabe decir hoy en día que las excavaciones en La Ventilla permitieron

replantar el patrón urbanístico y redefinir el concepto de barrio dentro de la ciudad y su implicación a nivel social, político y económico (Cabrera, 1996; Cabrera, 1998). Durante treinta años, las excavaciones de La Ventilla han permitido explorar cerca de 15.000 m² descubriendo un complejo sistema urbanístico compuesto por una serie de islas urbanísticas que se integran y se complementan entre ellas bajo un complejo sistema de relaciones sociales (Cabrera & Moragas, 2014). El diseño urbanístico complementa a un modelo de gobierno de las elites teotihuacanas que se ha denominado como homogéneo, programático, corporativo y estatal (Moragas, 2015). La homogeneidad en los modelos y patrones arquitectónicos de los conjuntos habitacionales tanto en tamaños y formas, así como la representación de una iconografía vinculada con el poder de las elites representada en símbolos vinculados con el sacrificio y la fertilidad, pero también con las entidades más representativas de los dioses de la ciudad. Estos barrios y sus conjuntos departamentales constituyen la parte visible del discurso del poder manteniendo un diseño y planeación urbana estricta (Morelos, 1998). Corporativo en el sentido que, incluso dentro del espacio privado, la decoración de los edificios no permite intuir individualidades sino de nuevo el discurso de las elites como las que garantizan el orden (jerárquico y desigual) y, obviamente, estatal en el sentido que de nuevo la arquitectura y el urbanismo muestra una manera conjunta de concebir el poder y su ejercicio más allá de los núcleos familiares extensos (Manzanilla, 2001).

Sin duda alguna, y como me gusta decir en mis clases, el poder prehispánico es profundamente teatral. La volumetría de las construcciones ceremoniales, las plataformas que definen los espacios de dominio y servidumbre visual y finalmente las plazas hundidas en dónde se encaja, por un lado, la ceremoniosidad y espectacularidad del ejercicio del poder de las elites residentes y sus visitantes y las actividades que se realizaron en el interior de éstas (Inomata, 2006).

Sin embargo, la parte principal del proyecto se desarrolló en un espacio arquitectónico poco considerado habitualmente como parte de un espacio de representación social que son las calles. Estamos ya muy lejos de los antiguos manuales de arquitectura mesoamericana que describen a las ciudades mesoamericanas como ciudades sin calles y que consideraban que la movilidad de las personas dentro de las ciudades se hacía exclusivamente a través de las plazas. Este concepto contrastaba fuertemente con los investigadores educados en una tradición de la urbanización mediterránea y de su traslación en la ciudad de nueva implantación en el territorio americano.

Andar por las calles de La Ventilla debió de ser parecido a los paseantes de cualquier ciudad de la Antigüedad. Gentiles de diversos lugares y condiciones debieron de conjuntarse en momentos puntuales vinculados a las actividades diarias de sus habitantes, pero también en los grandes actos públicos y semipúblicos vinculados a la representación

y celebración del poder teotihuacano. En las calles, campesinos, sirvientes y artesanos debieron de ceder el paso a los miembros de las familias más destacadas de la ciudad que, acompañados de su guardia de corps debían de hacer de sus salidas un espectáculo en sí mismo. En Teotihuacan, los nobles debieron de salir a la calle ataviados con toda su parafernalia y séquito haciendo de su paseo un ejercicio de la representación de su poder y apartando a su paso a aquellos que formaban parte de las clases menos favorecidas.

Desde la arqueología en Teotihuacan acostumbramos a ver la distribución de avenidas y calles desde lo alto, maravillándonos de la simetría y exactitud de estas. La visual a pie de calle era una cuestión muy diferente. Aquellos que paseaban por el exterior del conjunto Plaza de los Glifos se veían restringidos por los altos muros en talud y por los accesos limitados al interior de estos espacios. La luz cambiante a lo largo del día y de las estaciones debió de ser también una cuestión no tan solo de visibilidad sino también de seguridad pública, pero lo que sobre todo marcaba con claridad el paso de las personas debió de ser la temporada de lluvias. Teotihuacan con su régimen de lluvias tormentosas, supuso un reto para los arquitectos y maestros de obra, tal como lo demuestra el hecho de que bajo las calles nos encontramos con drenajes que transcurrían por debajo de las estructuras arquitectónicas y calles (Angulo, 1987). Pero también nos encontramos con desagües y drenajes externos que abocaba el agua de la lluvia a la calle y a su vez la inclinación de la propia calle podía contribuir cuando menos a que la inundación no fuera ni grave ni continuada (Nava, 2008; Velázquez, 2013).

La basura es una problemática común al proceso de sedentarización de los grupos humanos. Los teotihuacanos debieron de ser conscientes de que una correcta gestión de los residuos suponía también una ventaja para la salud de sus habitantes (Storey, Márquez-Morfin, *et al.*, 2012; Storey, Márquez Morfin, *et al.*, 2012). A pesar de ello las calles se convirtieron en un espacio para depositar los residuos, aunque este punto debe de ser matizado tanto por la cantidad de basureros encontrados como por el tipo de desechos depositados. Aún queda mucho por decir sobre esta temática en concreto, pero al menos el que aquí presentamos parece estar asociado a la transformación arquitectónica de este conjunto más que sea consecuencia de una actividad continuada de un taller.

Las calles son espacios que cambian con el tiempo. En el caso de las que circundan el conjunto Plaza de los Glifos nos muestran dichos cambios como se observa en la ampliación de la calle por el lado sur, así como la ocupación de dicha calle cuando el conjunto crece por este lado. Los cuartos adosados al muro sur no se corresponden a un fenómeno de ocupación de recién llegados sino a una remodelación general que se observa en la ciudad en sus años finales; tal vez un agrupamiento del grupo vinculado con el linaje de La Ventilla (Moragas, Cabrera, Solanilla, Sarabia, 2008; Flores, 2013).



Figura 1. Visión general de la calle este del Conjunto Plaza de los Glifos. Autoría Natàlia Moragas

Es por lo que, en este proyecto se puso especial atención en entender el uso de las calles en el conjunto de La Ventilla, concretamente en parte de la calle norte y oeste del Conjunto del Patio de los Glifos en donde se determina un espacio específico que se caracteriza por ser un área abierta que excede el tamaño de la calle en lo ancho. En el caso del lado oeste, coincide con el acceso al conjunto doméstico parcialmente excavado y que se presupone servía de lugar de habitación a las familias vinculadas con el linaje gobernante de La Ventilla al cual servían como trabajadores domésticos. En este espacio, considerado como un patio de acceso abierto, se encontró un pozo de agua que después sería amortizado como depósito de materiales vinculados con el culto a Tlaloc (Velázquez González, 2013). Justo en la calle norte y a mitad de esta, se detectó, en años anteriores, un espacio de características similares que hacían suponer que podría encontrarse otro pozo.

En este lugar se llegó a detectar el proceso de urbanización del espacio al poder bajar hasta el nivel de pre-ocupación del sitio y poder identificar los canales de riego excavados en el sustrato. La fase inmediata se corresponde a las primeras construcciones determinadas por unos cuartos, sin evidencias de pertenecer a grupos de elite sino de carácter cuando menos más doméstico. El tamaño de la excavación y la fase constructiva, por debajo del Conjunto del Patio de los Glifos, no permitieron definir el conjunto en su totalidad, pero sí poder constatar que nos encontramos

con el cierre de un complejo por su parte sur. Adosado a este muro se encontró una banqueta de piedra que daba a una calle, algo más estrecha que la de la fase posterior, en donde se identificó un basurero o una acumulación estratigráficamente significativa por el vertido de objetos y la disposición de la matriz de la tierra. La mayor parte de los materiales analizados corresponden a cerámicas de vajillas de servicio, tanto del grupo pulido, bruñido y anaranjado, delgado. También se identificaron fragmentos de cerámica granular, así como fragmentos de figurillas teotihuacanas y foráneas, apoyando las tempranas relaciones de los habitantes de este lugar con grupos de la Costa del Golfo, Oaxaca y Occidente. Sin embargo, destaca el trabajo de hueso tanto por la existencia de una veintena de agujas de hueso, en perfecto estado, que fueron depositadas en este basurero. Cabe destacar que en toda la zona inmediata se encontraron cantidades significativas de fragmentos cerámicos, agujas y punzones de hueso (110) destacando además un fragmento de un cráneo con la figura de un personaje acompañando a un jaguar (Moragas, 2008: 162-163). Se apreciaron restos de cinabrio. Probablemente, nos encontramos con parte del frontal de un tocado. La cerámica encontrada nos retrotrae a la fase Tlamimilolpa tardío-Xolalpan temprano. En la penúltima fase este conjunto, o lo que podemos observar del mismo, se desmantela, la calle se amplía y el espacio destinado a los cuartos se convierte en un espacio de distribución vinculado a los dos

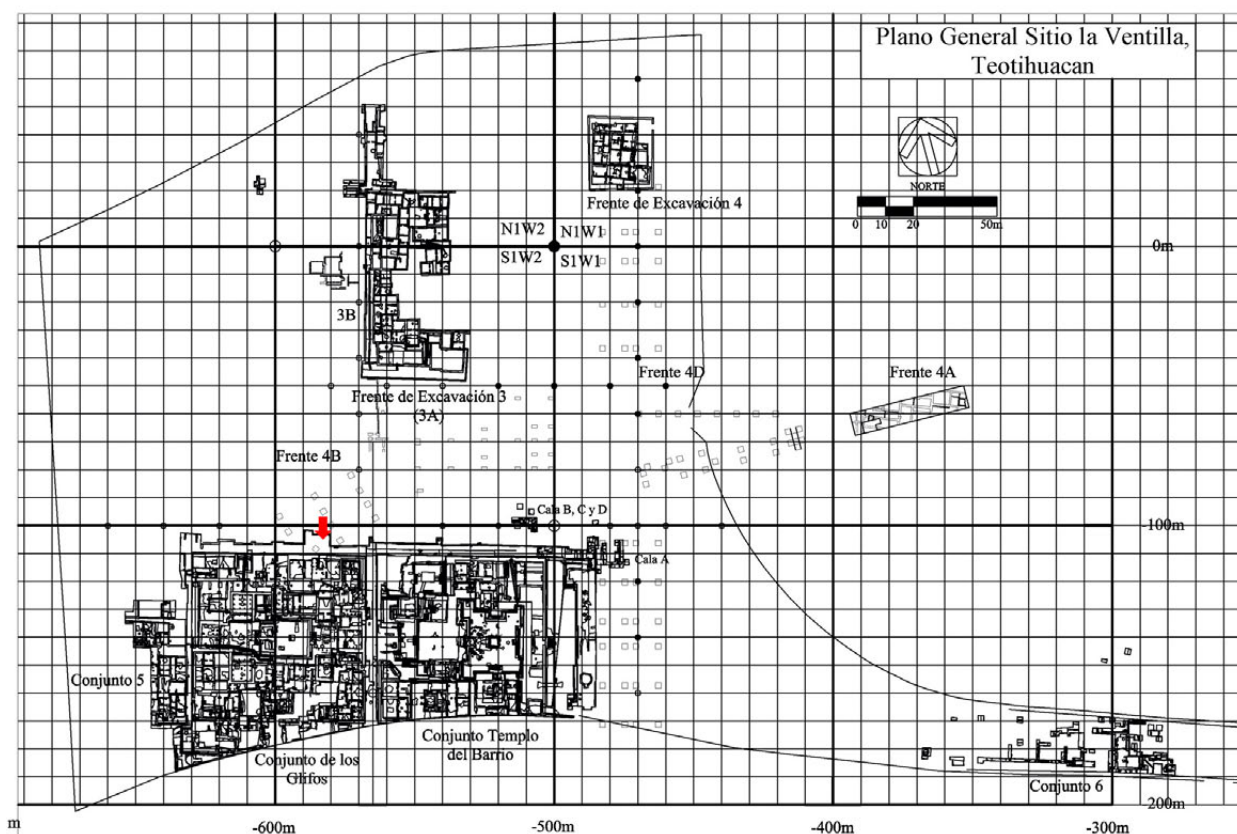


Figura 2. Conjunto de La Ventilla, con el área de estudio del proyecto. Autoría Rubén Cabrera (ZMAT-INAH).

conjuntos en su lado norte (por excavar) y sur (el Conjunto Patio de los Glifos).

Sin embargo, resulta de particular interés la gran cantidad de agujas que se encontraron como parte del desecho del grupo doméstico. Dado que gran parte de las agujas se encontraron intactas, hay que suponer dos cuestiones: a) que fueron descartadas rápidamente y b) que su descarte no suponía un gran problema para ser repuestas en cuando fueran necesarias. Y es en este momento que atendiendo al contexto de esta publicación y a los intereses académicos de la homenajeada que se va a introducir uno de los grandes temas (pendientes) de la arqueología teotihuacana: la cuestión de la vestimenta.

La vestimenta en Teotihuacan

En este punto del texto es de paso obligatorio centrarnos en el tema que ha centrado la carrera académica de la Dra. Solanilla que se refiere a la vestimenta en el ámbito americano y más concretamente y, en este caso, barriendo para mi casa, como no, en Teotihuacan. lo cierto es que tenemos poco que decir por qué las investigaciones son escasas sobre esta temática lo que nos lleva a reflexionar el porqué de esta situación.

Desde hace años se ha dicho que uno de los principales retos de la arqueología de Teotihuacan se refiere a la falta de textos escritos y a la propia representación que los

teotihuacanos hacían de sí mismos. Es bien conocido por los mesoamericanistas que, por poner el «clásico» ejemplo, a contrario de sus contemporáneos mayas los teotihuacanos no se representaron como personajes individuales, sino que hacían énfasis en su función como representantes del orden y garantes del mantenimiento de la fertilidad y, sin ninguna duda del orden social y cosmológico establecido en una ciudad estratificada y jerarquizada y de orígenes diversos (Cowgill, 1997). Además, se debe de añadir que en el caso de Teotihuacan y como se ha dicho en otras ocasiones, nos encontramos con la ciudad olvidada, sino que desde sus orígenes hasta la actualidad, Teotihuacan ha estado presente en la población del valle. No es de extrañar que, haya sido utilizada desde el pasado como un lugar de legitimación del poder político y de creación de las identidades nacionales.

Tal vez por ello y por la gran magnitud que supone iniciar una investigación en Teotihuacán tanto en lo que se refiere en la inversión de recursos económicos y humanos, así como la gran cantidad de materiales arqueológicos que se podría decir que aún hoy en día nos sorprende lo poco que sabemos y lo poco que se ha escrito de aspectos tales como los textiles y la vestimenta. posiblemente también, el peso ideológico de Teotihuacán en la investigación arqueológica contemporánea hace que gran parte de la investigación se centre en la gran arquitectura monumental y el papel de las élites.



Figura 3. Calle norte del Conjunto Plaza de los Glifos. Al fondo, el área de investigación. Autoría Natàlia Moragas.

Es de sobrado conocimiento que las características ambientales de Mesoamérica en general y del Valle de Teotihuacán en particular, no favorecen la conservación de materiales orgánicos (McClung de Tapia *et al.*, 2003; Rivera-Uría *et al.*, 2007; Solleiro-Rebolledo *et al.*, 2016; Tapia, 1977). Sin embargo, no hay ningún tipo de duda que la vestimenta además de ser un bien de primera necesidad era también un elemento clave para la teatralización del poder de las élites en la ciudad. Una rápida observación de la pintura mural nos muestra que, tanto los personajes antropomorfos como los animales que se representan, todos cuentan con una serie de atavíos vinculados con el poder desde un punto de vista físico, pero también simbólico. El hecho de que los jaguares y otros felinos lleven tocados no es casual, sino que nos vincula por un lado con esa absoluta falta de individualidad de personajes que los teotihuacanos representan y para dejar claro que el felino representado tiene una indumentaria específica vinculada directamente con el poder (Morales, 2008). El problema principal lo tenemos cuando queremos aterrizar la cuestión de la vestimenta desde un punto de vista arqueológico. Sin duda alguna, los textiles sean en forma de materia primera o ya como un producto elaborado debió de ser un elemento importante en la economía política de Teotihuacan el problema es saber cómo.

Es de consenso general que la producción de algodón en la Cuenca de México no era factible por cuestiones medioambientales lo que nos lleva a preguntarnos como se abastecía Teotihuacan de un material tan esencial (Vázquez-Alonso *et al.*, 2014). A falta de otras evidencias directas, la comparación con otra cultura es inevitable. El maguey y otras fibras vegetales parecen haber sido la vestimenta utilizada por los macehualtin en época mexica e incluso hoy en día, poblaciones indígenas realizan cestos, bolsas y vestimentas con fibras vegetales trenzadas. De acuerdo con la mayoría de los investigadores de esta materia, el algodón, al menos en el Postclásico era utilizado por las clases más privilegiadas pero esta aseveración no nos resuelve la problemática.

Como bien menciona Oralia Cabrera existen problemas de registro y de análisis de los textiles encontrados, pero también de la problemática de lo textil en Teotihuacan (Cabrera, O., 2002). En su tesis de maestría menciona la existencia de 55 fragmentos de textiles en los que se han identificado fibras de algodón y de maguey. De estos 55 fragmentos, 25 están asociados a entierros y 18 piezas en un basurero. Este último elemento me parece particularmente interesante ya que nos dice que: a) sucedió un evento inesperado que hicieron que estos textiles se descartaran; b) la presencia de estas agujas en la basura nos puede sugerir que era reemplazables con cierta facilidad. En las excavaciones de 2006-2007, numerosas agujas de hueso, muchas de ella en perfecto estado se encontraron también en un basurero. Ello nos sugiere que el abastecimiento de la materia prima o procesada ya en forma de pieza de telar, manta o prenda cosida debía de ser fluido. Sin embargo, en el caso de Teotihuacan se nos añade otro problema que es la falta de un elemento muy significativo para la técnica de hilado mexica como son los malacates.

Teotihuacan adolece de una falta de malacates en su registro arqueológico que nos hacen pensar en otras posibilidades como bien propone Cabrera en su texto podrían reflejar que el algodón llegaba ya procesado a Teotihuacan en forma de hilos o en piezas. En cualquier caso, ello implica un problema de dependencia de la población teotihuacana con las áreas productoras de dicho algodón que, si añadimos el hecho de que llegaran a la ciudad semiprocesados o procesados nos implica otros problemas de transporte y accesibilidad al producto.

Resulta difícil hacia donde debe de ir el estudio de los textiles en el mundo teotihuacano, pero creo necesario hacer un replanteamiento que involucre otras perspectivas para que, tal vez, ampliando las preguntas se abran caminos hacia otras líneas de investigación. Las figurillas y las representaciones de las pinturas murales nos proporcionan herramientas para el estudio de los textiles y se requiere de una investigación que amplíe las actuales perspectivas estableciendo una dinámica de diálogo interdisciplinar. Asimismo, ampliar las perspectivas experimentando incluso aquellos elementos necesarios para la construcción de los elaborados tocados y otros elementos de la vestimenta, entendida ésta como todo lo que involucra las vestiduras, los tocados y demás.

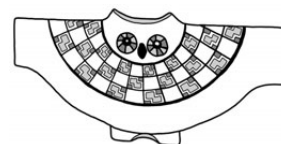
Conclusiones

Como ya se ha advertido en la introducción, este texto va a tener muy poco de académico y más de remembranza, como suele suceder en el homenaje a quienes han formado parte de la historia personal de quien escribe, pero también de la historia de la docencia e investigación universitaria del mundo prehispánico desde la Universitat Autònoma de Barcelona. Es por lo que en este tejer de historias se entrecruzan visiones cruzadas entrelazadas a lo largo de un viaje que aún continúa tanto en la investigación en textiles como en la difusión del pasado prehispánico.

Bibliografía

- ANGULO, J. (1987). «El sistema Otli-Apantli dentro del área urbana». En E. McCLUNG DE TAPIA, E.; RATTRAY, E. (ed.), *Teotihuacan: nuevos datos, nuevas síntesis, nuevos problemas*: (399-416). México: UNAM/IIA.
- BARBA, L. (1990). *Radiografía de un sitio arqueológico*. México: IIA-UNAM.
- CABRERA CASTRO, R. (1996). «Las excavaciones en La Ventilla. Un barrio teotihuacano». *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos, SMA, XLII*, 5-31.
- (1998). «El urbanismo y la arquitectura en La Ventilla. Un barrio en la ciudad de Teotihuacan». En *Antropología e Historia del Occidente de México (1523-1547)*. México: SMA/UNAM.
- (2003). «El proyecto arqueológico La Ventilla 1992-1994. Resumen de sus resultados». En C. SERRANO (ed.): *Contextos arqueológicos y osteología del barrio de La Ventilla, Teotihuacan (1992-1994)*. México: UNAM/IIA.

- CABRERA CASTRO, R., & MORAGAS SEGURA, N. (2014). Teotihuacan (La Ventilla): Field Method [Inbook]. En C. SMITH (ed.): *Encyclopedia of Global Archaeology* (7266-7268). New York: Springer. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-0465-2_1523
- CABRERA CORTÉS, M. O. (2002). «Haciendo tela en la Ciudad de los Dioses: la producción de textiles en Teotihuacan», en Solanilla Demestre [en versalitas], V. (ed.): *Actas de las II Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*, 9-25. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona (Departament d'Art) y Institut Català de Cooperació Iberoamericana.
- CIUDAD RUIZ, A., & IGLESIAS PONCE DE LEÓN, M. J. (2005). «La Arqueología Americana en la tradición arqueológica española». *Complutum*, 16: 231-243.
- COWGILL, G. L. (1997). State and society at Teotihuacan, Mexico. En: *Annual Review of Anthropology*, 26 (1): 129-161.
- (2015). *Ancient Teotihuacan. Early urbanism in Central Mexico*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DELGADO RUBIO, J. (2010). «Institución y sociedad: el caso de Teotihuacán». *Cultura y Representaciones Sociales*, 5(9) 198-221.
- FLORES HERRERA, A. A. (2013). *Conflictos sociales en el antiguo barrio de La Ventilla, Teotihuacán, durante las últimas fases de desarrollo*. Tesis de licenciatura, México: UAEM. <http://ri.uaemex.mx/handle/20.500.11799/40542>
- INOMATA, T. (2006). Plazas, Performers, and Spectators: Political Theaters of the Classic Maya. *Current Anthropology*, 47(5), 805-842. <https://doi.org/10.1086/506279>
- IRVING REYNOSO, J. (2013). «Manuel Gamio y las bases de la política indigenista en México / Manuel Gamio and Bases of Indigenous Policy in Mexico». *Andamios (Mexico City, Mexico)*, 10(22), 333-355.
- MANZANILLA NAIM, L. (2001). «Gobierno corporativo en Teotihuacan: una revisión del concepto palacio aplicado a la gran urbe prehispánica». *Anales de Antropología* 35 (1). <https://doi.org/10.22201/ia.24486221e.2001.1.14894>
- (2004). Social Identity and Daily Life at Classic Teotihuacan. En J. A. HENDON & R. A. JOYCE (eds.), *Mesoamerican Archaeology: Theory and Practice* (124-127). Blackwell. http://www.ncbi.nlm.nih.gov/entrez/query.fcgi?db=pubmed&cmd=Retrieve&dopt=AbstractPlus&list_uids=5520393706468077364
- MCCLUNG DE TAPIA, E., SOLLEIRO-REBOLLEDO, E., GAMA-CASTRO, J., VILLALPANDO, J. L., & SEDOV, S. (2003). Paleosols in the Teotihuacan valley, Mexico: evidence for paleoenvironment and human impact. *Revista Mexicana de Ciencias Geológicas*, 20 (3), 270-282. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/572/57220310.pdf>
- MILLON, R., DREWITT, B., & COWGILL, G. (1973). *The Teotihuacan Map*. Austin: University of Texas Press.
- MORAGAS SEGURA, N. (2015). *Un conjunto ceremonial subterráneo en Teotihuacan*. BAR International Series 2767.
- MORALES, M. A. (2008). «Hombre y naturaleza en la pintura mural teotihuacana». En: SOLANILLA DEMESTRE, V. (ed.), *Arte y Arqueología en Teotihuacan: nuevos trabajos*. (8-22). Bellaterra: Grup d'Estudis Precolombins / UAB.
- MORELOS, N. (1998). «El advenimiento de la sociedad urbana: una reinterpretación de la cronología para Teotihuacan». En CABRERA, R. & BRAMBILA, R. (eds.), *Los ritmos del cambio en Teotihuacan: reflexiones y discusiones de su cronología* (81-102). Colección Científica 366. México: INAH.
- NAVA RIVERA, F. de J. (2008). *El control, distribución y manejo del agua en Teotihuacan*. [Tesis de licenciatura en Arqueología]. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia/ INAH.
- NICHOLS, D. L. (2016). Teotihuacan. *Journal of Archaeological Research*. <https://doi.org/10.1007/s10814-015-9085-0>
- RIVERA-URÍA, M. Y., SEDOV, S., SOLLEIRO-REBOLLEDO, E., PÉREZ-PÉREZ, J., MCCLUNG DE TAPIA, E., GONZÁLEZ, A., & GAMA-CASTRO, J. (2007). «Degradación ambiental en el valle Teotihuacan: evidencias geológicas y paleopedológicas». *Boletín de La Sociedad Geológica Mexicana*, 59 (2): 203-217.
- SOLLEIRO-REBOLLEDO, E., STRAUBINGER, M., TERHORST, B., SEDOV, S., IBARRA, G., SÁNCHEZ-ALANIZ, J. I., SOLANES, M. C., & MARMOLEJO, E. (2016). Paleosols beneath a lava flow in the southern basin of Mexico: The effect of heat on the paleopedological record. *Catena*, 137, 622-634- <https://doi.org/10.1016/j.catena.2014.12.002>
- STOREY, R., MÁRQUEZ-MORFÍN, L., & NÚÑEZ, L. F. (2012). Teotihuacan neighborhoods and the health of residents: The risks of preindustrial urban living. En: ARNAULD, CH.: MANZANILLA, L. R. & M. E. SMITH (eds.): *The Neighborhood as a Social and Spatial Unit in Mesoamerican Cities* (Vol. 9780816599516).
- TAPIA, E. M. DE. (1977). «Recientes estudios paleoetnobotánicos en Teotihuacan, México». *Anales de Antropología*, 14: 49-61.
- VÁZQUEZ-ALONSO, M. T., BYE, R., LÓPEZ-MATA, L., PULIDO-SALAS, M. T. P. DE TAPIA, E. M. C., & KOCH, S. D. (2014). «Etnobotánica de la cultura teotihuacana». *Botanical Sciences*, 92 (4). <https://doi.org/10.1017/CBO9780511490385>
- VELÁZQUEZ GONZÁLEZ, M. Á. (2013). *Los pozos de agua como elementos urbanos en el desarrollo de la ciudad de Teotihuacan*. Tesis de licenciatura en Arqueología. México: ENAH.



Tejedoras y madres: las mujeres en el Códice Madrid

Manuel Alberto Morales Damián

Profesor-Investigador
Área Académica de Historia y Antropología
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
<mmorales@uaeh.edu.mx>

A Victòria Solanilla quien me abrió las puertas al estudio de los textiles y a los estudiantes de Historia de México (generación 2018-2022) cuya lucha contra la violencia de género me condujo al estudio de las antiguas mujeres mayas.

Resumen

Se reflexiona sobre el papel social de la mujer durante el postclásico en la península de Yucatán; se utiliza como testimonio el *Códice Madrid* a partir de la información que ofrecen las figuras femeninas que aparecen representadas en 27 almanaques y en el cosmograma de las páginas 75-76. El porcentaje de figuras femeninas (10,15%), así como las funciones que desempeñan en las distintas escenas, indican que la mujer tiene un papel secundario, incluso pueden ser sustituidas por varones. Se muestran evidencias de un patriarcado de baja intensidad.

Palabras clave: Mujeres. Cultura maya. Postclásico. Patriarcado. Códices mayas.

218

Abstract

This paper analyses the social role of women at Postclassic Yucatan; the Madrid Codex is used as evidence based on the information offered by the female figures represented in 27 almanacs and in the diagram of the cosmos on pages 75-76. The percentage of female figures (10.15%), as well as the functions they perform in the different scenes, indicate that women have a secondary role, they can even be replaced by men. Evidence of a low intensity patriarchy is shown.

Keywords: Women. Mayan culture. Postclassic. Patriarchy. Mayan codices.

Introducción

Este ensayo pretende reflexionar sobre el papel social que juegan las mujeres en la sociedad maya yucateca postclásica, a partir del testimonio visual del código Madrid, documento fechado alrededor del siglo xv. En los códigos mayas que conservamos, los personajes sobrenaturales que actúan en diversos tiempos marcados por el ciclo ritual y el ciclo anual del Sol, funcionan como modelos de la vida cotidiana de los seres humanos (Morales, 2017:96), por lo cual, las funciones y actividades de las diosas muestran los roles que las mujeres desempeñan en la sociedad.

Rossell y Ojeda (2003:100,109-111) afirman que los códigos mixtecos ofrecen «arquetipos» para modelar

la vida de las mujeres; en efecto, expresan el papel de las mujeres en la vida social, pero los códigos más bien exhiben la perspectiva masculina de la élite sobre el tema, al menos así ocurre en los códigos mayas, que fueron elaborados por sacerdotes escribas varones (Vail y Stone 2002:204-205).

Partimos, por tanto, de la premisa de que las formas de representación de la mujer implican un sesgo de género. Esto es evidente cuando revisamos que en el *Tro-cortesiano*, de 581 figuras antropomorfas, 506 son masculinas, 59 femeninas y 16 masculinas presentadas con elementos o funciones culturalmente femeninas. En el documento la mujer tiene un papel secundario, que incluso puede ser desempeñado en algunos casos por varones.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1421

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvdsd>

Hay evidencias del poder fáctico y simbólico de las mujeres durante el Clásico; pero ello se debe fundamentalmente al modelo de «casas», en donde el poder es corporativo y se vale de manera indistinta del padre o la madre para justificar el poder (Pool, 2011:79). Asimismo, existen evidencias de que niños y mujeres realizan labores del campo porque la unidad básica de producción agrícola es el grupo doméstico; pero la sociedad invisibiliza esa participación femenina y se entiende que el trabajo agrícola es una labor masculina (Hernández y Medina, 2011:97).

Segato (2015:90) propone que en las comunidades indígenas el dualismo permite que cada unidad de género sea ontológica y políticamente completa, lo cual da a lo femenino y doméstico la capacidad para auto defenderse y auto transformarse; pero sigue habiendo una diferencia jerárquica entre masculino y femenino, a lo que llama un patriarcado de baja intensidad.

La capacidad autogestiva del espacio doméstico y femenino, el cual cuenta con recursos para hacerse valer y defenderse del predominio masculino es lo que muestra Marion Singer en su estudio sobre las mujeres lacandonas (Marion, 1999). Ak' Na, la madre, puede negociar con su iracundo y violento esposo Hach Ak Yum para evitar que este dañe a los seres humanos (Marion, 2000).

En el *Códice Madrid*, además de hilar y tejer, las mujeres aparecen teniendo relaciones sexuales, lavando ritualmente a los infantes o contribuyendo a hacer la lluvia. El análisis revela que las mujeres están reducidas al ámbito doméstico, que su papel es contribuir a la reproducción, al cuidado del hogar y al trabajo textil. Revisaremos estas representaciones y delimitaremos con mayor precisión el campo de acción de las mujeres dentro del pensamiento maya postclásico desde la mirada masculina de la élite.

Las representaciones y los símbolos de diosas y mujeres

Las figuras femeninas del código Madrid pueden ser identificadas por los senos expuestos, vestir falda, arreglar el pelo dividido en dos y usar algunos tocados específicos (husos y telas o una serpiente). Se reconoce a las mujeres tanto por rasgos fisiológicos como por signos culturales que identifican lo femenino.

En la clasificación de los dioses por letras (Schellhas, 1904), se acostumbra a identificar con las letras O e I a las representaciones de deidades femeninas. Los trabajos de Stone (1990) y Vail (1996) han buscado aclarar confusiones en la nomenclatura. Su análisis iconográfico plantea dos variantes de I, una joven y otra anciana; distinguiendo a la anciana I de la anciana O porque esta última tiene garras en sus extremidades y está asociada a elementos acuáticos. Además, desde el punto de vista epigráfico señalan a una cuarta deidad femenina, mencionada en la tabla de Venus del *Códice Dresde Na' Uh Ahaw/Ah Po'*, «Dama Luna Señor» (Vail y Hernández, 2013:80).

La clasificación por letras se planteó a fines del xix cuando

aún no se habían establecido relaciones claras entre información iconográfica y etnohistórica, ni se había logrado descifrar la escritura maya; hoy podemos utilizar los nombres señalados en los textos.

Iconográficamente hay dos tipos de mujeres: jóvenes y ancianas. Cruz, con base en los documentos coloniales plantea que las diosas del panteón maya expresan la concepción de una deidad lunar, acuática y terrestre, asociada a la fecundidad en dos advocaciones: una joven que es la Luna creciente, y otra vieja, la Luna decreciente (Cruz, 1995).

La sangre menstrual es una fuerza sagrada ambivalente, caliente, llena de energía pero impura, atrae enfermedad y muerte; es símbolo del poder femenino: la procreación (Nájera, 2000:25-31). La distinción entre jóvenes y ancianas está marcada por la presencia del ciclo menstrual. En este sentido, las jóvenes son impuras y las ancianas ya no lo son, por ello está vedada la participación de las mujeres jóvenes en los rituales y los varones se alejan de las mujeres menstruantes. Las ancianas son consideradas muy poderosas, su edad las ha hecho sabias, han acumulado calor, son parteras y curanderas.

Los almanaques

En el *Códice Madrid* se representan 59 figuras de mujeres, de las cuales dos se encuentran en el diagrama del cosmos y el resto están distribuidas en 11 almanaques en donde desempeñan el papel principal y 16 almanaques más en los que su papel se integra al de personajes masculinos. No abordaremos en detalle estos almanaques, interesa subrayar las actividades en las que se encuentran involucradas las diosas, las cuales reflejan el espacio femenino.

Hilar y tejer

Cuatro almanaques muestran la actividad textil (Morales, 2011). En 79c Chak Chel y Kimil están sentados frente al telar de cintura, llevan el machete para afianzar los hilos entramados. Ambos visten falda y llevan un tocado de serpiente, el de Kimil muestra a la serpiente decapitada.

En 102b y 102d vemos a la anciana Ix Kab acompañada de una representación cadavérica de Kimil, utilizando el telar de cintura, ambos sosteniendo el machete. Aunque se desconoce el significado preciso del glifo verbal de 102b, Vail y Hernández (2018) lo interpretan como «tejer»; mientras que el glifo verbal de 102d se puede leer '*ochiy*', tal vez indicando «entramar»; en ambos casos se ubica la acción *tiche'*, «en el árbol». Los glifos nominales de 102b llaman a Ix Kab, Ah k'uh yaalan, que interpreto como «la sagrada que pare», mientras que al señor de la muerte le nombran Ah Kimil Na Kimil, que podría leerse como «Quien mata, el reverenciado muerte», pero no debemos olvidar que la fórmula reverencial *na*, también alude a «madre» (Barrera, 2001:545). En cambio, en 102d a la anciana la llaman Ix Kab Chel e identifican al dios de la muerte como Kimil Chel, subrayando su carácter femenino en estas imágenes.



Figura 1. Almanaque 79 c. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

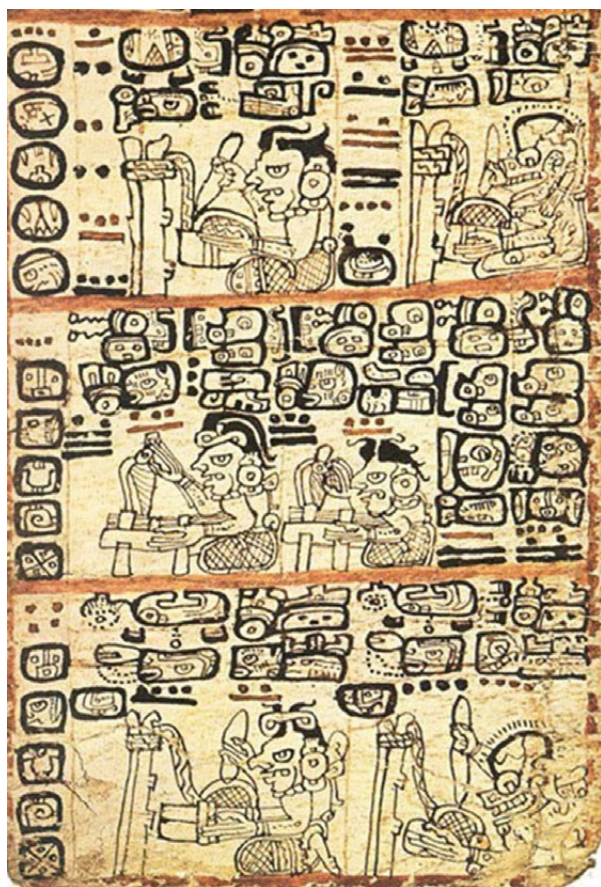


Figura 2. Almanques 102 b, c y d. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>

En 102c dos ancianas desdentadas, sostienen el telar y toman el huso. A la primera, el texto las nombra Sak Ix Kab, con lo que subraya su carácter de diosa del tejido –sak es blanco y raíz de sakal, tejer– (Barrera, 2001:709-710). El texto dice que la diosa *sinah uchuch*, «estira su urdidor» (cfr. Vail y Hernández, 2018). Dos textos más, sin elementos iconográficos, afirman que también urden Na Kimil Ah Kimil e Itzamná Na Nikil, el dios de la muerte y el dios del cielo.

En estos almanaques vemos a la variante femenina del dios de la muerte y a la anciana diosa en sus advocaciones de Chak Chel o Ix Kab Chel o Sak Ix Kab realizando tareas relacionadas con el tejido. Resalta que en algún momento a la diosa se le identifique como la parida. «El tejer es un trabajo de creación, un alumbramiento, por ello las diosas vinculadas con esta labor, también lo están con los partos...» (Nájera 2000:45). En el imaginario social tejer es procrear.

La torrencialmente fecunda

La fecundidad de Chak Chel se expresa cuando vierte agua desde un cántaro o arroja agua desde sus axilas y entrepierna. El almanaque 10-11b incluye nueve viñetas, en la primera Chaak siembra con lluvia; le sigue la anciana quien sostiene un cántaro del que cae agua, sobre un fondo parcialmente cubierto de lluvia. La tercera muestra a Chaak con cuerpo serpentino; en la cuarta, sobre un fondo de lluvia, un colibrí enmarcado por una



Figura 3. Fragmento del almanaque 10-11 b: página 10. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

banda celeste. La quinta, sexta, séptima y novena viñetas presentan a Chaak de pie, sólo el de la séptima viñeta no tiene el fondo de lluvia. En la octava, es el dios del maíz, alado y con garras, sosteniendo una antorcha y posado sobre una forma escalonada. Los glifos nominales para la anciana aclaran que es Chak Chel, pero se añade el nombre de Chaak; por su parte, la viñeta que le antecede llama a la figura de Chaak, Sak K'u, una advocación que también se aplica a la diosa. En este almanaque es claro el estrecho vínculo entre Chak Chel y Chaak, pareja de dioses de la lluvia.

En el almanaque de 30a sostiene un cántaro boca abajo del que se derrama agua y se posa sobre el cuerpo ondulante de una serpiente. Frente a ella, justo sobre la cabeza de la serpiente, avanza Chaak quien también vierte agua de un cántaro. Aquí es indudable el binomio Chak Chel-Chaak.

En 30b Chak Chel con el cuerpo de frente levanta los brazos y abre sus piernas; sobre su mano izquierda se posa un pecarí y sobre la derecha un jaguar, ambos vomitan agua; en su pie derecho se posa un perro y sobre el izquierdo está sentado Chaak; un conejo se posa al lado derecho de la diosa. De las axilas y la entrepierna de la diosa se derrama agua.

Aún más impresionante es Chak Chel en 32b. Viste una orejera de hueso propia del dios de la muerte, su cinturón también es de hueso y a la altura de su cintura se mueve una serpiente de cascabel, se destaca así su poder fecundante y nefasto. Su rostro muestra el ojo está extruido y los labios extendidos como si fuesen el pico de un pato, escupe agua que baña la figura de un personaje masculino muerto –probablemente Ah Nik– en posición descendente. La diosa sostiene un glifo T503, Nal, maíz; el mismo signo está sobre su pie izquierdo; al lado de su falda se reconocen los glifos de sol y muerte, indicando un eclipse solar; la desastrosa inundación parece ser el efecto de dicho eclipse (Vail y Hernández, 2013:172).

El almanaque 10-13a, está dedicado a la fecundidad agrícola: muestra a Chaak sembrando, así como a animales asociados con el cielo y la lluvia (águila, guacamaya, perro y tortuga). En la cuarta viñeta Chak Chel sostiene el glifo T506, una gran semilla de maíz, sobre la cual hay otras semillas; de su espalda se desprenden espigas de maíz y desde la punta trasera del quechquemilt se desprende una cola de un escorpión.

La anciana Chak Chel en los almanaques comentados es la contraparte femenina de Chaak. Ella también es responsable de la lluvia, es una deidad de la fecundidad que garantiza la fertilidad de la tierra, ella sostiene la semilla del maíz, desde ella también brota la planta; aunque también puede ser una deidad acuática amenazadora, que puede traer con ella la torrencial tormenta.

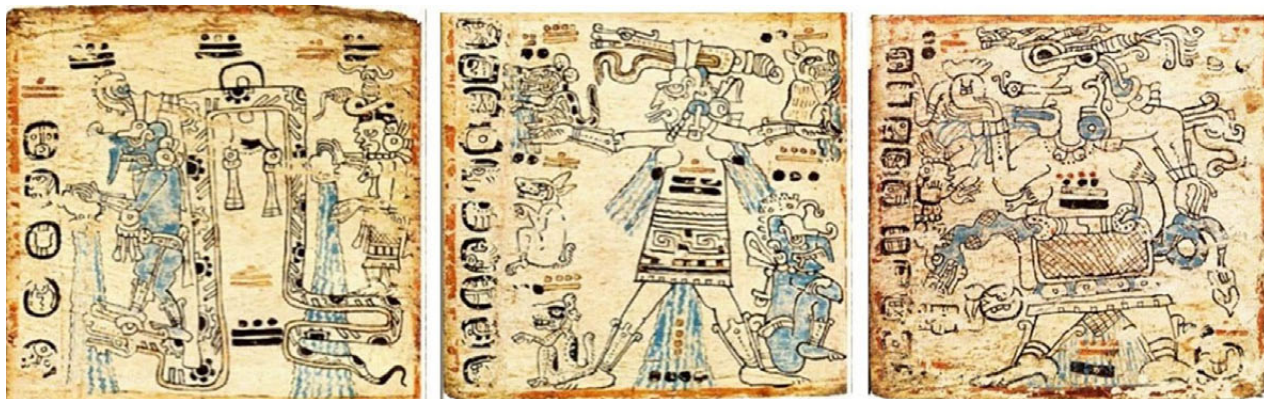


Figura 4. Almanaque 30a, 30b y 32 b *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.



Figura 5. Fragmento del almanaque 10-13a, página 11 Codex Tro-Cortesianus (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

Rituales asociados con la agricultura y la meliponicultura

Ix Kab, como anciana, también aparece en escenas asociadas con rituales apícolas (Cfr. Morales, 2016) y agrarios. El almanaque 105a nos muestra a la diosa, entre el dios del maíz que ofrenda tortugas, y el de la muerte, que ofrenda muerte; la diosa sostiene un recipiente con una ofrenda probablemente de corazones. En el almanaque 106-108b, vemos uno tras otro a Pawahtun, Itzamná, Sak Ix Kab, Buluk Kab Ahaw, Ahaw K'in y Nal sentados frente a un incensario y a recipientes con discos ocre. Los textos nos indican la ofrenda que presenta cada uno, la anciana Sak Ix Kab lleva tamales de guajolote. Nuevamente Sak Ix Kab aparece en el almanaque 108-109c, ahora sembrando la colmena frente a una abeja, en paralelo con Itzamná que hace lo mismo en la viñeta adjunta.

En el extenso almanaque 65-72, la anciana Ix Kab aparece en el registro de 72a, sentada sobre un disco circular que

parece ser el glifo T511, *muluk*; sostiene en su mano un glifo T506 como si fuese una gran semilla de la que brota una planta. El texto la llama Sak K'u. La versión joven de la diosa se representa en el registro 69b, también sentada, con ofrendas de tamales y guajolote, sosteniendo de nuevo la semilla representada por el glifo T506. En sus dos aspectos de joven y vieja, Ix Kab es compañera de muchos otros dioses varones (Nal, Kimil, Itzamná, Ahaw K'in, Chaak, Ek Chuah, Ahaw Nik), en este almanaque asociado a la fertilidad agrícola.

En el almanaque 90b frente al árbol que crece desde la cabeza de K'awil, aparecen cinco figuras sentadas, visten un petate trenzado sobre el brazo. Son Ix Kab, Nikil, K'inich Ahaw, Kimil y Nal. Ix Kab, Nikil y Nal portan en sus manos algo, aunque el deterioro del códice impide reconocer que es lo que lleva Ix Kab, es evidente que Nikil sostiene el pareado glífico de alimento y Nal una semilla de maíz.



Figura 6. Almanaque 105a; fragmentos de los almanaques 106-108b (página 108 b, columnas 1-2); 108-110b (página 108b). Codex Tro-Cortesianus (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.



Figura 7. Viñetas 69b y 72a del almanaque 65-72. *Codex Tro-Cortesiano* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.



Figura 8. Almanaque 90b. *Codex Tro-Cortesiano* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

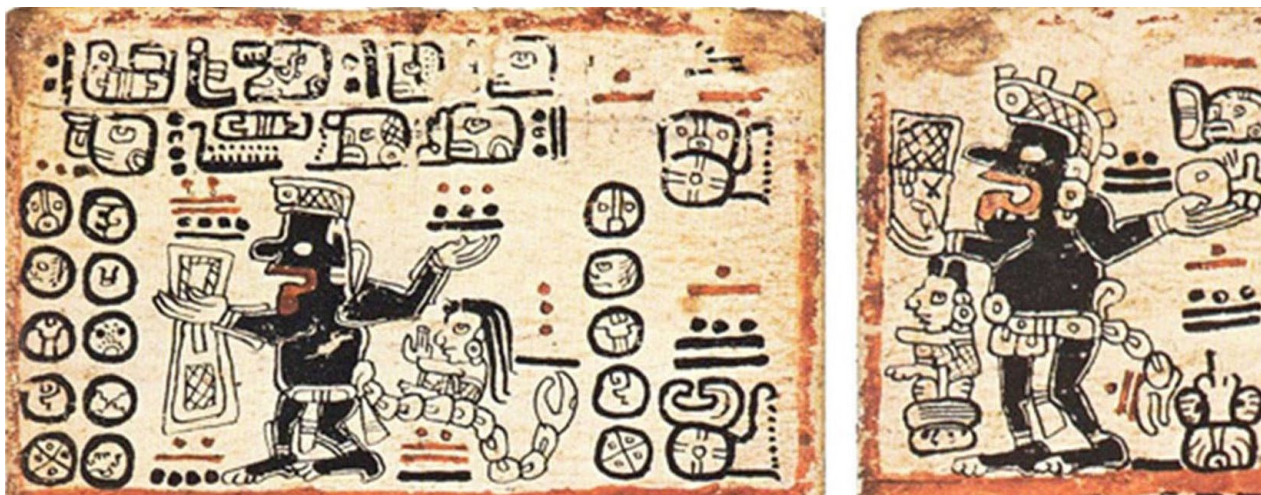


Figura 9. Almanques 82a y 82-83a. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

La joven luna

El carácter lunar de Ix Kab parece confirmarse en dos almanques donde la diosa aparece acompañada de Ek' Chuah, patrón del comercio y la guerra. En 82a, la joven aparece sobre la cola de alacrán del negro dios con nariz cuadrangular y labios colgantes rojos. En el almanaque adyacente, 82-83a, Ix Kab está frente al dios, las dos figuras están al centro, enmarcadas por los cuatro signos de los rumbos cardinales.

Ek' Chuah significa precisamente alacrán negro, el término *ek'* se entiende como negro, aunque también significa estrella (Barrera, 2001:149-151). El alacrán es uno de los animales que corresponden a constelaciones, tal y como están representadas en las páginas 23 y 24 del *Códice París* (Love,

2008:71). *Sina'an ek'*, la «estrella escorpión» es otra forma de llamar también a Venus (Vail y Hernández, 2013:75). Podemos considerar que la joven diosa en estas imágenes representa iconográficamente a la Luna.

La joven diosa compañera de autosacrificios, amante y esposa

En 95a la joven Sak Ix Kab hiere su oreja con un cuchillo de pedernal, como lo hacen también Itzamná, Ahaw Nik y Chaak. En cada viñeta vemos que la oreja es de hueso (es la oreja de Ah Kimil) y de ella cae sangre hacia dos elementos ovalados que se han interpretado como recipientes. El almanaque parece referir a un ritual de autosacrificio asociado con el cultivo del cacao.



Figura 10. Almanaque 95a. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.



Figura 11. Almanaque 93-94a. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.



Figura 12. Almanaque 52c. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

Además de compañera en los autosacrificios, la joven Ix Kab es la protagonista de los almanaques que se han interpretado como indicadores de relaciones sexuales. En ellos las viñetas presentan a la diosa sobre un petate y frente a un personaje masculino, ya sea un zooantropomorfo o una deidad: Itzamná, el perro, el armadillo y el venado son la pareja de Sak K'u en 90-92d; Sak Ix K'ab es la «esposa»

de Hun Ahaw, Ahaw K'in, Pawahtun, Ahaw Nik en 93-94a; y es la «esposa» de K'awil, el muerto, Ahaw Nik e Itzamná en 94b.

Por su parte, el almanaque de 52c se ha interpretado como una escena de matrimonio. En ella Itzamná e Ix Kab de pie presentan una ofrenda. En el centro hay una serpiente de cascabel, con la cola hacia Ix Kab a la derecha del espectador y la cabeza hacia Itzamná. Una gran olla, con patas y asas circulares lleva inserta el rótulo «cacao» y muestra dos vainas de cacao sobre la embocadura; dos vainas más de cacao están sobre la ofrenda que sostiene la pareja. El texto que acompaña a la escena dice *Ts'ab kakaw Chaak Ix Kab* «Chaak e Ix Kab ofrecen su cacao»; el sentido de *ts'aba* es «pagar el debito entre casados» (Barrera, 2001:871) y, como señalan Vail y Hernández (2018), citando la comunicación personal de Macri, la ofrenda de cacao es parte de las ceremonias matrimoniales.

225

La joven diosa madre

Cumpliendo el deber de esposa, la mujer es responsable del cuidado del hogar, representado especialmente por el grano de maíz, así como por los hijos. En 93-94d hay seis figuras femeninas, la primera y la quinta no están completas debido a daños del documento. Caminan mientras cargan a la espalda signos jeroglíficos.



Figura 13. Almanaques 93-94d y 94d. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.



Figura 14. Almanaque 92-93c. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

La primera, tercera y quinta cargan superpuestos dos glifos T506 que se lee *waah*, alimento de maíz e iconográficamente es un grano de maíz (Macri y Vail, 2009:144); la segunda carga el T1047b, glifo nominal de Kiimil, el dios de la muerte, superpuesto al T736 que se ha leído como *kiim*, muerte o muerto (Cfr. Macri y Vail, 2009:120-121). La identificación del grano de maíz como «enterrado» o «calaverita» (Freidel *et al.*, 2000:281) y de Kiimil como una fase del propio dios del maíz (Morales, 2020:89), hacen evidente que las diosas son las portadoras del grano de maíz.

La lectura de los textos glíficos refiere al alimento como grano de maíz o calavera, pero los sujetos de las cláusulas son Ahaw Nik, Nah Chaak, K'awil, Ahaw K'in, Itzamná y Nah Kimil (Vail y Hernández, 2002-2018), a pesar de que en la viñeta quien lleva la carga sea la joven Ix Kab. En dos de las cláusulas se indica que esto ocurre en «su casa» (*yotoch*).

El almanaque 94d, es semejante al anterior, sólo que en este caso son solo dos figuras femeninas que llevan una tela, en este caso a la altura de la cintura, con un personaje que cargan a las espaldas, el primero de ellos es Itzamná, los rasgos iconográficos del segundo pudieran identificar Ah Nik. En este caso el texto la identifica en un caso como Ix Kab y en el otro como Sak K'u. Aquí la diosa carga a los dioses

como lo haría una madre maya, utilizando el rebozo para llevar al niño a sus espaldas.

En el almanaque 92-93c, cuatro figuras femeninas de pie levantan sus dos brazos, la mano izquierda queda por encima de su propia cabeza y la otra se coloca sobre una pequeña figura sentada y desnuda, que pudiese ser considerado un infante. Líneas azules se desprenden desde su mano izquierda hasta el personaje de menor tamaño.

La joven profeta

Otro almanaque en donde la joven Ix Kab es protagonista es el 93-94c. En ellas hay ocho imágenes de la diosa, sentada sobre sus tobillos o con los pies estirados sobre el suelo. Cada una de las imágenes lleva un tocado de ave: guacamaya, quetzal, zopilote, búho, águila, lechuza cornuda, guajolote y el ave mitológica Moan.

La diosa es nombrada Sak Ix Kab, Sak K'u, Ah Nik; el primero o segundo glifo de cada registro textual indica *mut*, genérico para ave, tras un glifo que parece dar nombre a las aves representadas; *mut*, también indica «anuncio, fama, señal» (Barrera, 2001:542), por lo que estas imágenes nos muestran a la joven diosa lunar como una profetisa.



Figura 15. Almanaque 93-94c. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.



Figura 16. Almanaque 89-90a. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

El predominio masculino

En las escenas representadas es indudable el poder de la diosa de la luna y con ello de sus hijas, las mujeres, un poder marcado por su capacidad procreadora y su función como madres y patronas de la casa (cf. Marion Singer, 1999). Están asociadas a la tierra, la Luna, el agua, la agricultura, el alimento, la sexualidad y el destino. De hecho, su poder puede ser amenazador, cuando se transforma en una anciana capaz de hacer llover torrencialmente y ahogar al grano.

Sin embargo, su poder está acotado y es dependiente del poder masculino. Chak Chel es la madre terrible que inunda la tierra, pero lo hace acompañada de Chaak; la anciana Ix Kab puede presentar ofrendas e incluso realizar auto sacrificios para propiciar la agricultura o la meliponicultura, pero lo hace como compañera, ella es solo una entre muchos hombres.

El espacio dominado sólo por mujeres es el de la procreación, el cuidado de la progenie (lavar ritualmente a niños, llevarlos como dioses a las espaldas), el cuidado del alimento y la producción textil. Ya lo ha señalado Marion (1999, 2000), en sus estudios sobre las mujeres lacandonas: *na'*, es luna, menstruación, madre y casa. El campo semántico del término *na'* implica el espacio femenino por excelencia: el hogar y la familia (Cfr. Nájera, 2000:33-34).

Más allá de ese espacio del hogar, la mujer no tiene otros privilegios más que aquellos que le comparten sus parejas masculinas. En el almanaque 89-90a, una deidad masculina barbada (K'inich Ahaw), con un tocado de guacamaya, avanza sosteniendo firmemente, como cautiva, a la joven diosa, Ix Kab. En otra viñeta del mismo almanaque Itzamná sostiene de la misma forma a Nal, el dios del maíz. El almanaque en su conjunto representa los cuatro puntos cardinales, Ix Kab asida por el personaje que el texto llama Chaak K'aak Mo está en el sur; en el este, una deidad con la cabeza hacia atrás parece estar siendo degollada por un cuchillo con el glifo de la muerte; Itzamná asiendo al señor del maíz aparece en el norte; Ek' Chuaah en el oeste lleva en sus manos una tela; la última escena correspondiente al centro nos muestra un templo bajo el cual se encuentra un tlacuache

con antorchas. En los cuatro primeros registros glíficos el verbo es matar. La ofrenda de muerte en el sur es una mujer.

Hombres personificando mujeres

En el almanaque 58-59b se nos presenta una serie de estructuras de madera, en cada una de las cuales una deidad se recuesta boca abajo en la parte superior mientras que otra descansa boca arriba en la parte inferior. La primera figura que descansa bajo la estructura tiene el cabello dividido en dos para indicarnos el género femenino, pero ningún otro elemento nos permite afirmarlo de manera innegable. Me parece que esta es una muestra de que en algunas ocasiones los ritos que exigen la presencia de un personaje femenino que encarne la contraparte cósmica de lo masculino, es cubierta por un varón.

Los mismo ocurre en el almanaque 40-41c, el cual está dedicado a la cacería. Vemos a un cazador personificado como Yax Balam, el sagrado jaguar; a otro presentando una ofrenda de tamales de venado, mientras que otros cazan y amarran sendos venados; el último cazador parece haber muerto. Frente a todos ellos podemos ver una compleja escena presidida por un enorme felino, con la espina de raya en la boca, sentado con la garra abierta hacia un venado que descansa sobre una banda celeste y bajo la cual lo aparece perforándose la lengua con una aguja de hueso Ix Kab, personificada por un varón que viste las bragas masculinas (podemos ver el nudo en la parte baja de la espalda). En medio del ritual de cacería, una actividad masculina, se hace presente el poder femenino simbólicamente.

El cosmograma de las páginas 75-76 del Códice Madrid incluye sólo dos representaciones femeninas. Una de ellas ocupa la parte central del cosmograma y viene a ser la contraparte de la figura de Itzamná. La otra corresponde al poniente y aparece también como compañera de Itzamná.

Podríamos considerar estas imágenes como evidencias de que en la cosmovisión maya existe una concepción dual del mundo, en la cual femenino y masculino tienen condiciones de equidad. Ahí está la diosa en igualdad con el dios



Figura 17. Almanaque 40-41c. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

creador, bajo el árbol cósmico y rodeados de los signos de los días, marcando el inicio del tiempo y del espacio. Para Santana (2003:94) la condición de la mujer fue en la época prehispánica mucho más igualitaria que la producida tras la conquista por el patrón europeo de inequidad. Sin embargo, me parece que la posición de la mujer en estas escenas nos muestra justamente que, aunque exista una cosmovisión dual esto no significa que la mujer tenga una posición social más equitativa. Basta observar atentamente las figuras «femeninas» del cosmograma, los senos no están representados y las dos figuras visten *ex*, las distintivas bragas de la vestimenta masculina; lo único que nos permite reconocer que se trata de una mujer es el arreglo del pelo dividido en dos (Cfr. Camacho, 2013:61-62). De acuerdo con mi interpretación, en el centro del cosmos un varón se apropia de las valencias simbólicas de lo femenino.

Conclusiones

Dentro de la cosmovisión la dimensión femenina es considerada contraparte de la masculina, pero el supuesto equilibrio dual del cosmos no se refleja necesariamente en la

vida social de los mayas prehispánicos: la participación ritual de la mujer está acotada –a veces sustituida por un varón cumpliendo funciones femeninas– y su ámbito de acción, normalizado por la cultura, es el espacio del hogar, ella es la casa misma, la madre y la tejedora.

García Valgañón (2011:18) al analizar las figurillas de Jaina desde una perspectiva de género, observa algo semejante a lo que pasa en el código Madrid: «La diversidad de figurillas masculinas contrasta con la homogeneidad de las femeninas, representadas de forma pasiva, simplemente posando o sosteniendo niños, animales y objetos tales como abanicos y recipientes». Si la anciana posee algún poder es el propio de la feminidad, como partera es una guerrera que combate por la vida; nuevamente su poder gira en torno de la procreación.

Es cierto que el dualismo y complementariedad característico de la cosmovisión mesoamericana ofrece un marco ideal para la lucha feminista y decolonial de las mujeres mayas que pueden encontrar en la cosmovisión una «...elaboración político-filosófica [que] hace referencia a la idea que mujeres y hombres mayas establecen una relación de completud e interdependencia cuyos aportes y esfuerzos



Figura 18. Centro y poniente del cosmograma, pp. 75-76. *Codex Tro-Cortesianus* (1967: vol. VIII). Imágenes disponibles en <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/madrid/index.html>.

compartidos se integran para construir vida y sociedad» (Cumes, 2012:9); pero nos engañaríamos si no consideramos que se trata de una perspectiva ideal del pasado prehispánico maya.

Finalmente, en la sociedad maya postclásica de acuerdo con los datos que nos ofrece el Códice Madrid, existe una estructura binaria en donde a partir de los caracteres fisiológicos se establece una desigualdad en recursos y estatus, privilegiando a lo masculino sobre lo femenino y, tal situación de asimetría es una forma de patriarcado de baja intensidad.

Referencias

- Barrera Vázquez, A., director (2001) *Diccionario maya. Maya-Español. Español-Maya*. México: Porrúa.
- Camacho Ángeles, M. M. (2013) *Descifrando el cosmos. Análisis de cuatro cosmogramas precolombinos mesoamericanos*. Barcelona: Centre d'Estudis Precolombins.
- Codex Tro-Cortesianus (Codex Madrid)* (1967) *Codices Selecti*, vol. VIII. Graz: Akademische Druck-und Verlagsanstalt.
- Cruz Cortés, N. (1995) *Ixchel. Diosa madre entre los mayas yucatecos*. Tesis para optar por el grado de Licenciada en Historia. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cumes, A. E. (2012) «Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: Un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio» en *Anuario Hojas de Warmi*, n° 17, pp. 1-16. Disponible en: <https://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/180291>.
- Freidel, D., Schele, L. y Parker, J. (2000). *El cosmos maya. Tres mil años por la senda de los chamanes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Valgañón, R. (2011) «Ancianas mayas prehispánicas ¿quiénes son y cómo se las representa» en Rodríguez-Shadow, M. J. y López Hernández, M. (editoras), *Las mujeres mayas en la antigüedad*, p. 15-40. México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.
- Hernández Álvarez, H. y Medina Midence, G. (2011) «Genero, agricultura y asentamiento entre los mayas del período Clásico» en Rodríguez-Shadow, M. J. y López Hernández, M. (editoras), *Las mujeres mayas en la antigüedad*, p. 91-106. México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.
- Lee, T. A., editor (1985) *Los códices mayas*. México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Love, B. (2008) «El código París» en *Arqueología mexicana*, vol. XVI, núm. 93, pp. 66-73.
- Marion Singer, M. O. (1999) *El poder de las hijas de la luna*. México: Plaza y Valdés.
- (2000) «Bajo la sombra de la gran ceiba. La cosmovisión de los lacandonenses» en *Desacatos*, núm. 5, 45-56. <https://doi.org/10.29340/5.1221>
- Morales Damián, M. A. (2011) «La tejedora, la muerte y la vida. Simbolismo maya del trabajo textil en el Códice Tro-Cortesiano» en *Datatèxtil*, núm. 24, 76-83. Terrassa (Barcelona), Centre de Documentació i Museu Tèxtil.
- (2016) *Upak' ukab, siembra la colmena, funda un pueblo. La meliponicultura en el Códice Madrid*. México: Plaza y Valdés – UAEH
- (2017) «Instrumentos para ver. Pintura-escritura y sociedad en los códices mayas» en Morales Damián, M.A. (coordinador). *Culturas visuales en México. Reflexiones y estudios sobre la imagen*, pp. 87-142. México: Colofón.
- (2020) «La agricultura en la sociedad yucateca posclásica: el testimonio del código Madrid» en *Boletín Americanista*, año LXX, 1, núm. 80, pp. 77-99.
- Nájera Coronado, M. I. (2000) *El umbral hacia la vida. El nacimiento entre los mayas contemporáneos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pool Cab, M. N. (2011) «Mujer y poder en el Clásico maya. Entre realidad histórica y ficción antropológica» en Rodríguez-Shadow, M. J. y López Hernández, M. (editoras), *Las mujeres mayas en la antigüedad*, p. 71-90. México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.
- Rossell, C. y Ojeda Díaz, M. A. (2003) *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social – Miguel Ángel Porrúa.
- Santana Rivas, L. (2003) «La construcción del género en la cultura maya» *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 225, pp. 46-59.
- Schellhas, P. (1904) *Representations of Deities of the Maya Manuscripts*. Cambridge: Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University.
- Segato, R. L. (2015) «Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad» en Segato, R.L. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, pp. 69-100. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Stone, A. (1990) «The Two Faces of Eve: The Grandmother and the Unfaithful Wife as a Paradigm in Maya Art». Paper presented at the 89th Annual Meeting of the American Anthropological Association, New Orleans.
- Taube, Karl (1992) *The Major Gods of Ancient Yucatan*. Washington: Dumbarton Oaks (Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 32).
- Vail, Gabrielle (1996) *The Gods in the Madrid Codex: An Iconographic and Glyphic Analysis*. Ph. D. Dissertation. Department of Anthropology, Tulane, University. Ann Arbor: UMI Microform.
- Vail, Gabrielle y Stone, A. (2002) «Representations of Women in Postclassic and Colonial Maya Literature and Art» en Traci Ardren (editora) *Ancient Maya Women*, pp. 203-228. Boston: Altamira Press.
- Vail, G. y Hernández, C. (2013) *Re-Creating Primordial Time. Foundation Rituals and Mythology in the Postclassic Maya Codices*. Boulder: University Press of Colorado.
- (2018) *The Maya Codices Database, Version 5.0*. Sitio web y base de datos disponible en <http://www.mayacodices.org/>.



Cuando las vendedoras de coca de Potosí fueron las protagonistas de la historia

Paulina Numhauser

Universidad de Alcalá/GES

paulina.numhauser@uah.es

Resumen

Los cronistas e historiadores mencionan a menudo a las mujeres indias, nobles, pallas o coyas. Sin embargo, fueron las mujeres pertenecientes al pueblo llano las que generaron un mayor número de documentos durante el Perú colonial. En los archivos potosinos nos encontramos con numerosos documentos notariales que registran sus transacciones económicas, inversiones en inmuebles, contratos de trabajo, testamentos y conflictos comerciales variados. Todo indica que la ruptura de las barreras de contención social que provocó la caída del régimen incaico las favoreció brindándoles nuevas oportunidades y retos vitales. El asiento minero de Potosí fue el escenario donde modestas mujeres vendedoras de hojas de coca lograron empoderarse y enriquecer, dando muestras de una enorme capacidad de adaptación a las nuevas circunstancias. En la segunda mitad del siglo XVI y durante un lapso de aproximadamente cincuenta años, estas mujeres pudieron liberarse de los controles preexistentes y aprovechar el período de particular libertad y prosperidad que se vivió en el asiento minero. Una serie de factores, que analizaremos más adelante, fueron minando esta situación privilegiada y relegando a estas mujeres vendedoras de coca a un papel menor, enmarcado ahora en las cortapisas que el régimen colonial imponía a las mujeres en general y a la población indígena en particular.

Abstract

Historians and chroniclers often mention indigenous women, be they noble, *pallas* or *coyas*. However, it was common women that generated the largest number of documents in Peru's colonial period. In archives found at Potosí we find numerous notary documents that give accounts of economic transactions, real estate investments, job contracts, testaments, and commercial conflicts of different sorts. All of this suggests that the breakdown of social barriers, provoked by the collapse of the Inca regime, benefitted these women by providing them with new opportunities and life challenges. The mining settlement of Potosí was the stage where modest coca saleswomen acquired power and wealth, demonstrating their considerable adaptability to the new circumstances. For a period of about fifty years during the 16th century, these women managed to break free from previous restrictions and take advantage of this period of prosperity that the mining settlement enjoyed. As we will see in this paper, a series of factors gradually led to the decay of this privileged status, relegating these coca saleswomen to a minor role, then framed within the restrictions on women now imposed by the colonial regime on women in general, and the indigenous population in particular.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1422

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsd>

El interés por estudiar a la mujer comenzó a popularizarse en los años 70' del siglo pasado (Yeo, 2002: 73-87). El americanismo también ha abordado el tema, usualmente partiendo de supuestos reivindicativos o preconcepciones que podemos constatar en trabajos como el del historiador Steve J. Stern, que considera que *"Historians and contemporary observers of Latin America have long discerned a powerful patriarchy, presumably rooted in the Iberian colonial past (c. 1520-1820)"* (STERN, 1995: 11), o en los de E. Burkett, L. M. Glave, I. Silverblatt o B. Ares Queija. Con una mirada más amplia S. Socolow planteó la hipótesis de que la conquista pudo significar para muchas mujeres indias una nueva oportunidad vital. (SOCLOW, 2000: 33.) En todos los casos el estudio de la mujer reviste una serie de dificultades que, según Mary del Priore, se pueden sortear mejor cuando la historia investiga en las nebulosas donde se encuentran las mujeres anónimas (DEL PRIORE, 1989: 13).

Aunque este no fue precisamente el caso de las numerosas comerciantes dedicadas a la venta de coca en el asiento minero de Potosí. Ellas, simples *hatunrunas* o del pueblo llano, rompieron las nebulosas para transformarse en protagonistas de la historia. Siendo imprescindibles en la actividad comercial del mayor mercado del Perú durante la segunda mitad del siglo XVI, muchas, gracias a su trabajo, lograron amasar grandes fortunas que supieron invertir e incrementar de forma hábil. Esta prosperidad y elevado estatus social lo reflejaron en su vida cotidiana y sobre todo en su vestuario como veremos más adelante.

1) La mujer india en la ciudad minera

Los yacimientos del subsuelo de sus reinos pertenecieron a las Coronas europeas y por ende a la castellana en carácter de «regalía» (NEF, 1987: 693-761; NUMHAUSER, 2005: 93-133). En contrapartida, el monarca debía incrementar la prosperidad de la ciudad minera. Con este propósito recurrió a la concesión de privilegios para atraer a la mayor cantidad de pobladores y estimular el bienestar del asiento minero. A cambio recababa el quinto del mineral. Estas prerrogativas fueron el paraguas debajo del cual se cobijaron las comerciantes indígenas vendedoras de coca. Los documentos que ellas efectuaron ante los notarios son los que actualmente nos permiten iluminar aspectos importantes de sus vidas.

Los yacimientos del Cerro Rico de Potosí fueron descubiertos por los europeos aproximadamente el año 1545. Durante el período inicial de explotación, la población indígena junto a sus métodos y formas de trabajo, fueron esenciales para la extracción del mineral. La plata en manos de los mineros indígenas se volcó en los mercados de Potosí, que se convirtió en un poderoso polo de atracción para una amplia gama de productos de consumo indígena. El principal y más deseado de todos fueron las hojas de coca proveniente de los Andes del Cuzco.

Cieza de León, visitó el asiento minero el año 1549 y menciona que:

«En todo este reyno del Perú se sabe por los que lo hemos andado, que hubo grandes tiánguez que son mercados donde los naturales contrataban sus cosas: entre los cuales el más grande fue el de la ciudad del Cuzco; pues aún en tiempo de los españoles se conoció su grandeza por el mucho oro que se compraba y vendía en él y por otras cosas que traían de todo lo que se podía haber y pensar. Más no se igualó este mercado o tiánguez ni otro ninguno del reyno al soberbio de Potosí, porque fue tan grande la contratación, que solamente entre indios sin intervenir cristianos se vendía cada día en tiempo que las minas andaban prósperas 25 y 30 mil pesos de oro...» (CIEZA, 1986: 292);

y continúa:

«Yo lo noté algunas veces: y veía que en un llano que hacía a la plaza de este asiento, por una parte del iba una hilera de cestos de coca, que fue la mayor riqueza de estas partes: por otra rimeros de mantas y camisetas ricas, delgadas y bastas: ...», agregando poco después que, "muchos españoles enriquecieron en este asiento de Potosí con solamente tener dos o tres Indias que les contractaban en este tiánguez.» (CIEZA, 1986: 292-293).

E incluso el virrey Francisco de Toledo (1578-1580), que arribó a Potosí a finales del año 1572, no pudo dejar de transmitir su asombro al monarca a quién le escribió que:

«... en este asiento se han permitido a los indios y a los españoles que ellas [las indias] salgan a las plazas y mercados a vender todas las cosas de los de aquí y los de las otras provincias imbian a este asiento...» (BNM Mss. 3040, f. 91 v.)

De acuerdo con las reales cédulas la coca debía ser comercializada exclusivamente en los centros mineros (ENCINAS, [1596] 2018, vol. IV: 322). No obstante, esta disposición nunca se cumplió y a lo largo del camino que unía los Andes del Cuzco –la región productora de la coca considerada de mayor calidad– con Potosí, una parte de los cestos se iba entregando en depósito o al fiado a mujeres para que lo comerciaran en sus poblados.

Durante al menos los primeros veinte años de explotación, los mineros indígenas dominaron el proceso extractivo y fundición del mineral a través de las guairas, hornillos de factura prehispánica. Gracias a la capacidad económica de sus habitantes, los mercados potosinos atrajeron la mayor cantidad de cestos. De esta manera este comercio se convirtió en el más rentable del virreinato y los dueños de chacaras de coca de los Andes del Cuzco en los hombres más ricos del Perú. Una vez que los cestos llegaban al asiento se almacenaban en grandes depósitos ubicados en la Parroquia de los indios Carangas. En ese lugar se vendía el producto al por mayor, iniciándose en ese momento la cadena de distribución. Las mujeres indias dominaron

el proceso. Primeramente, nos encontramos con las dueñas de tiendas de la calle de la coca. Contamos con numerosos documentos sobre este sitio que era una prolongación del Katto o mercado central de los metales de Potosí. Las tiendas estaban ubicadas en la planta baja de una casa, siendo propiedades muy valoradas durante este período. Algunas pertenecieron a mujeres indias ricas y otras a factores o señores de la coca del Cusco. Así lo podemos observar en el siguiente contrato de compraventa con que el día 9 de agosto de 1559, Francisco de Salazar morador en Potosí, vendió a Diego de Navarrete por el precio de 830 pesos ensayados unas casas de morada, «...con su tienda mía que yo he y tengo en este asiento en el Gato Grande de la coca de las Indias que lindan e tienen por linderos por una parte con casas de Juan del Castillo y en la otra parte de Juan de los Gameros y por delante el dicho Gato de la Coca, a las cuales a vos vendo con sus entradas e salidas usos y costumbres...» (ANB Escrituras Públicas Bravo 21).

En otra compraventa efectuada en la ciudad de las Charcas, el 2 de abril de 1571, entre Andrés Velázquez, morador de esa ciudad y López Rodríguez Salgado, vecino de Potosí, el primero le vendía «una tienda en la Calle Imperial de la coca que linda con casas por la parte de arriba de Diego Rodríguez de Mercado y por la parte de abajo con casas de Bartolomé García y la Calle Real» a 600 pesos de plata corriente a 3 años (ANB, Escrituras Públicas Bravo 21).

Por otro lado, en los testamentos de factores de la coca frecuentemente se menciona a las mujeres que vendían la hoja en este sitio. Así lo comprobamos en el de Alonso Hernández Perales, del 1º de febrero de 1589. En este documento menciona a varias vendedoras, entre otras a María que trabajaba para él y que le adeudaba cinco cestos de coca a doce pesos corrientes cada uno, también a Catalina que había vendido coca a Ibarra, ya fallecido, y que le debía cuatro cestos de coca a trece pesos cada uno, mientras que otra india llamada Guairo, por el contrario, le había comprado una lliquilla¹ y un axco² a cambio de cuatro cestos de coca. (CMP Escrituras Notariales 15, ff. 932-933 v.)

Algunas mujeres llegaron a tener un gran éxito en la actividad, entre ellas Francisca Carna, posiblemente el mejor prototipo de la mujer india triunfadora y rica. De origen humilde, *hatunruna* natural de Pilco, el año 1588 en su tienda de la calle de la coca tenía almacenados más de cien cestos de coca de su propiedad. En su testamento menciona ser la madre de dos hijas naturales, mestizas de padres distintos. Una fue Isabel Vázquez Pacheco y otra llamada como ella Francisca Bermúdez. Entre sus bienes declaró poseer dos barras de plata corriente de valor de 1.050 pesos, cien cestos de coca además de trescientos

pesos de plata corriente en efectivo y otros bienes raíces de gran valor (NUMHAUSER, 1998; CMP Escrituras Notariales 13 1588 f. 123 y ss.)

Ordena que su entierro se celebre con gran magnificencia en la Iglesia Mayor y que «acompañen mi cuerpo el vicario y los dos curas de la dicha Iglesia Mayor que son de los españoles...», además dispone que el día de su fallecimiento «se vistan de mantas y camisetas de algodón y de avasca³ y ojotas a cuatro pobres los que el cura de a mi costa, los cuales vayan vestidos con sus hachas encendidas iluminando la cruz» y que se den a cada uno de sus criados veinte pesos corrientes, y a los Indios de Tarapaya que habían estado a su servicio les dejaba a cada uno un vestido de avasca y a Isabel Chonco, su criada, un vestido de avasca y diez pesos corrientes.

En la enumeración de las cosas que le había dado a sus hijas o yernos, figura que a Francisca Bermúdez le legó «cinco barras de azogue que no me acuerdo lo que valieron» y que había mandado con Alonso Hidalgo, uno de sus yernos, con una barra de plata para recibir a Francisca y a su marido que regresaban del Cuzco, «porque se la di para ayuda de los gastos que hicieron en venir al país» mientras que a su hija mayor le legó una casa grande de su propiedad (NUMHAUSER, 1998; CMP Escrituras Notariales 13 1588 f. 123 y ss.).

Los documentos notariales demuestran que la actividad de estas mujeres coqueras llegó a alcanzar una gran complejidad y que ellas buscaron el lucro y el incremento de sus ganancias, a través de inversiones de capital tanto en bienes muebles como inmuebles. Como hemos visto algunas de estas comerciantes lograron convertirse en mayoristas, pero para llegar a esa situación antes debieron recorrer un largo camino y adquirir experiencia en una actividad muy compleja. Se iniciaban generalmente como criadas de una mujer india comerciante o de un gestor de un señor de la coca del Cusco. (NUMHAUSER, 1998; CMP Escrituras Notariales 13 1588 f. 123 y ss.)

Son abundantes los documentos notariales en que se menciona a una india encargada de los negocios de su «amo», sobre la base de algún tipo de acuerdo informal de trabajo que a medida que la actividad fue adquiriendo mayor complejidad se convirtieron en contratos firmados ante notario. La manera más extendida de esta actividad comercial fue la venta de coca a consignación.

Por ejemplo, en su testamento el portugués Juan de la Cuesta, comerciante de coca menciona a la «criada que solía ser de Pedro Márquez» que le debía cinco cestos de coca a dos marcos cada uno (ANB Escrituras Públicas Águila 3b. Leg. II de 30 de junio de 1559). Mientras el aragonés

1. Lliquilla, *LLiqlla* o *pullu*, “manta de india de origen prehispánico de forma cuadrangular y cuatro esquinas.”. de las indias nobles de la que usaban las *hatunrunas*” (MONEY, 1983: 220).
2. *Axco* o *acsu*, “vestimenta prehispánica tanto de las nativas de los antiguos señoríos aymaras como de las quechuas; era una pieza rectangular, formadas por dos piezas o *kallus* cocidas en el centro.” (MONEY, 1983: 209).
3. Avasca o awasca “tejido ordinario destinado para el uso de los indios del común en el período prehispánico” (MONEY, 1983: 210).

Juan de Tarracina, que el año 1570 se encontraba enfermo en el hospital de españoles del Cusco declaró que Constanza Tocto «le debía trece o catorce cestos de coca, que le había dejado para vender lo mismo que a otra mujer llamada Ripo, de la encomienda de Aldama Meneses, otros diez cestos» y mandaba que «se le pida quenta dello y se le pague su trabajo...» (ADC Protocolo Notarial 19 Antonio Sánchez 1570-1572. F. 931 y ss.).

Otro caso diferente, aunque muy significativo, fue el del poderoso comerciante Sebastián Rodríguez, que el día 27 de agosto de 1569 dictó su testamento en la ciudad de Charcas de donde era vecino. Para recordar a sus acreedores menciona que anotaba sus datos en un «libro pequeño de quarto de pliego de papel que tiene la cobertura de cañamazo colorado» la «coca que han llevado las yndias del Tianguex y fuera dél y españoles, mando que lo que cada uno me debiere por el dicho libro se cobre dellos». La encargada de su negocio era Angelina, mujer india, a quien retribuye de manera generosa. Sin embargo, le solicita a sus albaceas que una vez que fallezca la obliguen a quedarse junto a Ynés Vazquez, su mujer, hasta que todos los deudores paguen las deudas, «porque las conoce y sabe quien son y siendo poca cantidad lo que resten se cumpla con ella y con sus hijos...» (ANB Escrituras Públicas Bravo 1569 ff. 1013 -1015).

Las distintas facetas que tuvo esta actividad lo podemos observar en el siguiente episodio en que Leonor Cica, una comerciante natural del pueblo de Chichas y que vendía coca para Luisa Pilco Ocllo, «criada de Contreras», se vio incapaz de devolver el dinero que le había prestado Luisa y acude a Miguel Moreno para que la ayude a huir de Potosí. Cuando Luisa se entera de lo sucedido, solicita a la policía que detenga a Moreno por su complicidad con Leonor. Moreno para poder salir de la cárcel le pidió al carpintero Francisco Ramírez que le sirviera de aval, comprometiéndose a que, en un plazo máximo de dos meses, calculados desde el 28 de febrero de 1572, Leonor regresaría a Potosí a hacerse cargo de su deuda. Lo que hizo unos días después, ya que los documentos de notarios demuestran que se encontraba nuevamente en el asiento minero firmando un acuerdo de trabajo, según el cual se obligaba el 21 de junio a trabajar durante cuatro años vendiendo coca para García Quintero. Como retribución por este servicio éste le pagaría a Luisa Pilco los cuarenta y cinco pesos de plata corriente que Leonor, «le debía de coca que había tomado», además de otros cinco cestos de coca y veinte pesos corrientes más, «que con esto esta pagada la dicha Luysa Pilco Ocllo». Por cada año de trabajo se le pagó a Leonor veinte pesos corrientes además de dos vestidos de avasca «alimentándola, calzándola y adoc-trinándola» (CMP Escrituras Públicas Martín de Barrientos 4 (1572), f. 29).

2) El comienzo del fin

La década que transcurre entre los años 1555 y 1565 fue un período en que gradualmente la calidad del mineral extraído en Potosí fue decayendo. Además, la profundidad de las minas se fue incrementando y la extracción se hace más y más dificultosa. Esto llevó al abandono del Cerro Rico por los mineros, que después de décadas de trabajo habían envejecido y se encontraban enfermos y agotados (BNM mss. 3040; NUMHAUSER, 2005: 55-66). El virrey Francisco de Toledo, conocedor de estos problemas, intentó remediarlos implementando una serie de reformas estructurales, entre las que la introducción del proceso de amalgamación del metal por azogue fue la más importante. Era consciente de que esto produciría una transformación radical en la forma de producción y afectaría sobre todo a los indígenas. La adopción del nuevo sistema de amalgamación del mineral cambiaba las reglas del juego y mientras la población indígena perdía relevancia y poder, los dueños de ingenios de azogue y de minas adquirirían ahora una gran influencia. En estas nuevas circunstancias, las vendedoras de coca se vieron afectadas en la medida en que los mineros indígenas, además de perder poder de negociación, empobrecieron, disminuyendo su poder adquisitivo. En ese momento de vulnerabilidad, los jesuitas, que habían llegado al Perú el 21 de febrero del año 1568 y ya el año 1572 se habían instalado en Potosí, comenzaron desde los pulpitos a atacar el *statu quo* existente, acusando en general a los trabajadores indígenas de robar el metal y a las mujeres coqueras en particular, de ayudar en este robo. De esta manera les daban un sustento ideológico a los azogueros y mineros deseosos de acabar con los privilegios que hasta ese momento poseía la población indígena. El virrey Toledo se enfrentó con energía a estas embestidas que amenazaban con trastornar aún más al asiento minero y expulsó a los jesuitas de Potosí (NUMHAUSER, 2005: 327-346).

Excepto los documentos notariales, contamos con escasos testimonios que reflejen la problemática que vivieron estas mujeres comerciantes de coca durante este período. Entre ellos se encuentra la conocida *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, compuesta por un clérigo que se hizo llamar Huamán Poma de Ayala (POMA DE AYALA [c. 1613] 1993; NUMHAUSER, 2019: 204-231). Tanto en el texto como en los dibujos de esta obra se plasman los intereses ideológicos de la Compañía de Jesús en cuanto a la mujer india. El autor insiste en representarla de forma, dibujándola ataviada con el tradicional *cxco*, la *lliqla*, las *ojotas*, el *tupu*⁴ y el *mamachumbe*⁵. Así el dibujante lo repitió una y otra vez al esbozar a las mujeres de los reyes Incas y lo vuelve a hacer con las mujeres nobles y con las simples *hatunrunas* del período colonial.

4. Topos o tupus, "Especie de alfileres cuya punta era redondeada y larga, servían para sujetar el acsu y el pullu: se trabajaban en cobre como en plata "y de allí cuelgan muchos cascabelitos" (MONEY, 1983: 190)

5. Mamachumbe o chumbi: era una especie de faja angosta con la cual se envolvían de dos o más vueltas. Era bastante ancho y servía para darle forma al acsu; los decorados y motivos eran variados." (MONEY, 1983: 189).



Fig. 1. Guamán Poma de Ayala (1987) *Nueva corónica y buen gobierno*, vol. 2, p. 813

T. Gisbert considera que la vestimenta es «un arte efímero, a través del cual se delatan ciertas características sociales, pudiendo ser el indicador de castas dentro de un mismo grupo social» (MONEY, 1983: xi). Y A. Hollander opina que, como todos sabemos, las ropas son fenómenos sociales y los cambios se reflejan en ellas (HOLLANDER, 1994: 4), mientras que para R. Barthes el traje es un asunto esencialmente axiológico (BARTHES, 1957: 434)

En la Nueva Corónica nos encontramos con dos grupos de mujeres a las cuales el dibujante les agrega mangas, que fue una de las prendas características utilizadas por las vendedoras de coca. Uno son «Las Señoras Principales», que serían reinas o coyas y a las que M. Money, con arreglo a los documentos que revisó, considera que las autoridades virreinales les permitieron, «en los primeros años de la conquista, usar faldellín de seda, jubón, zapatos, collar, faluchos y brazaletes de oro, claro sin dejar de lado el acsu, ñañaca

y pullu vernaculares» (MONEY, 1983: 182). En la Nueva Corónica son descritas de la siguiente manera: «Señoras Apu Uarmi que son mujeres de la uaranga y piscapachaca [...]». Y las diferenciará de las indias comunes en el hábito y el traje: «traiga faldilín [faldellín], botines, mangas y un paño en la cabeza y su estrado en este reino» (POMA DE AYALA, vol. II: 616). (Figura 1.)

3) Consideraciones finales

Huamán Poma insiste que las mujeres indias, que no sean nobles o esposas de altos funcionarios, no podían romper con los esquemas del vestuario tradicional que su orden religiosa deseaba imponer en la colonia. Pero la realidad fue que las mujeres indias vendedoras de coca en el período en que se elaboró la Nueva Corónica superaban sus prejuicios.

Despectivamente menciona a las «indias criollas» refiriéndose a aquellos «nacidos en esta vida del tiempo de cristianos



Fig. 2. Guamán Poma de Ayala (1987) *Nueva corónica y buen gobierno*, vol. 2, p. 981

españoles...». Según el cronista, «...estas dichas indias salen embusteras, bachilleras, ladronas, muy grandes putas, tamboras perezosas, amigas de comer, regalos y ni sirven a Dios ni a Su Magestad...» (POMA DE AYALA, 1993, II: 702). (Figura 2.)

Con esta descripción peyorativa, el cronista se refiere a mujeres que, como Magdalena Carbayache, llevaron una vida de trabajo y esfuerzo y al final de ella podían enumerar con orgullo los logros alcanzados (ver testamento en el anexo). Esta mujer falleció el día 6 de octubre de 1572, quince años antes que la poderosa Francisca Carna, y en su testamento declaró que vivía como ella en la parroquia de indios Carangas. No estaba casada ni tenía hijos, y tampoco aparentemente un compañero, aunque fallece rodeada de amigos, tanto indígenas como europeos. Estas mujeres de origen humilde no pertenecieron a la antigua clase noble incaica y tampoco tuvieron algún

vínculo favorecido con un español, sino que dependieron exclusivamente de su habilidad y capacidad para salir adelante en su trabajo. Tuvieron la suerte de vivir en un momento en que su presencia fue imprescindible en Potosí y supieron aprovecharlo al máximo.

Según las ideas escolásticas de la época, una venta para ser «justa» debía llevarse a cabo entre iguales, o sea que tanto el vendedor como el comprador tenían que conocer perfectamente las características del producto puesto a la venta, cuáles eran sus patrones de calidad y cuál el precio común o público con que estaba tasado. Por lo tanto, siendo los principales consumidores de la hoja indígenas, la participación de ellas vendiendo las hojas en los mercados de Potosí fue reputada como imprescindible. Esto les permitió ocupar un importante espacio socioeconómico que hacia fines del siglo XVI indefectiblemente comenzaron a perder.

Anexo

Archivo de la Casa de Moneda de Potosí.
Escrituras Notariales 4 f. 22 y ss.
(1572)

En el nombre de Dios y de su bendita madre y de todos los santos de la corte del cielo a quien ruego sean mis abogados e intercesores por mi ánima cuando de estas carnes saliere y para descargo de mi conciencia y ordenar lo susodicho digo y declaro lo siguiente para que sea válido y firme lo signe y apruebe cualquiera escribano público ante quien se mostrase esta memoria:

V Primeramente declaro y digo que yo tengo en una caja doscientos pesos de plata menuda en una guayaca.

V Ítem declaro que tengo más otros cincuenta pesos de plata corriente en una guayaca en la dicha caja.

V Ítem declaro que debo dos cestos de coca a un Baltasar de los Reyes que es amigo de Frías que vive en las casas de Ibarra los cuales me dio para que los vendiese y digo que se les den porque son suyos.

V Ítem declaro que me debe una india que se llama Inés Guayro que era de Álvaro López portugués que se fue a Castilla, nueve pesos y medio.

V Ítem declaro que me debe una india que se llama Juana Yunga que vive en la parroquia de San Pedro doce pesos.

V Ítem declaro que me debe una india que se llama Abi que mora con el corzo pulpero dos marcos.

V Ítem declaro que me debe un negro de García Michel seis pesos

V Ítem declaro que me debe una india que se llama María Soca que vive en la Parroquia de los Carangas que solía ser mi china cinco pesos.

V Ítem declaro que tengo un par de topes de plata con sus cadenillas y cascabeles de plata que están en una caja.

V Ítem declaro que tengo en poder de Luís Hernández, minero tres topes los dos grandes y el otro pequeño con sus cascabeles que los llevó para que los vendiese y me diese la plata // de ellos porque así se los dí.

V Ítem declaro que tengo en poder del dicho Luís Hernández minero una capa negra llana para que la vendiese y no la vuelto más. Mando que se le cobre de él o la plata.

V Ítem declaro que yo tengo en mi poder una cadena de orduña digo que es mi voluntad que no se le pida nada de ella.

V Ítem declaro que yo tengo cuatro camisas labradas las dos y las otras dos blancas que están en una caja.

V Ítem declaro que yo tengo cinco pares de vestidos de cumbi.

V Ítem declaro que tengo más dos chumbes.

V Ítem declaro que tengo una lliquilla azul de paño.

V Ítem declaro que tengo dos pares de zapatos los uno de terciopelo.

V Ítem declaro que tengo tres chusec.

V Ítem declaro que tengo tres frazadas.

V Ítem declaro que tengo un colchón y una almohada.

V Ítem declaro que tengo tres candeleros de azufre.

V Ítem declaro que tengo un par de mangas coloradas.

V Ítem declaro que tengo un mamachumbe.

V Ítem declaro que tengo siete costales.

V Ítem declaro que tengo dos pesos de pesar plata.

V Ítem declaro que tengo una caja encorada vieja.

V Ítem declaro que tengo un cofre pequeño.

V Ítem declaro que yo presté a Palencia un candado y el dicho lo dio al comendador de la Merced, mando se cobre. //

V Ítem declaro que yo tengo una casa en que vivo con una cocina por sí redonda y otro buhío por sí que son tres buhíos y con su patio y corral con su pozo y una cancha que está cercada por detrás de la casa en que yo vivo.

V Ítem declaro que yo tengo diez cántaros de hacer chicha y más tres pares de mates de madera del Cuzco.

V Ítem declaro que tengo una tinaja grande con que hacen chicha.

V Ítem declaro y es mi voluntad que si Dios fuere servido de me llevar de esta presente vida mando que mi cuerpo sea sepultado en la Iglesia Mayor de esta villa y mando se paguen de mis bienes el entierro.

V Ítem mando que mi cuerpo lo entierren con la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y mando se la de diez libras de cera.

V Ítem mando a la cofradía del santísimo sacramento seis libras de cera.

V Ítem mando a la cofradía de la Veracruz cuatro libras de cera.

V Ítem mando al hospital de esta villa diez pesos.

V Ítem mando a la cárcel dos marcos.

V Ítem mando a Nuestra Señora del Rosario dos marcos.

V Ítem mando a Nuestra Señora de la Merced para la redención de cautivos dos marcos.

V Ítem mando que se me digan por mi ánima y por algunas personas que yo será a cargo digo por las almas del purgatorio diez misas.

V Ítem mando que cumplidas y acabadas todas estas dichas mandas que lo que así restare me lo digan todo de misas por mi ánima y de mis padres y a quien sea a cargo. //

V Ítem digo y declaro y es mi voluntad que sea mi albacea y here-dero y tenedor de todos mis bienes Pedro de Castro para que cumpla todo lo susodicho por mí, Magdalena Carbayache y porque yo la susodicha no se firmar rogué a Pedro Martínez Calderón lo firmase por mí.

Testigo Domingo Limache que estuvo por lengua a todo lo susodicho y Francisco de Salazar y Antón Rodríguez estantes en esta Villa de Potosí, que es fecho en Potosí, lunes seis de octubre de 1572 años.

Por testigo y a su ruego de la dicha

*Pedro Martínez
Calderón.*

Abreviaturas

ADC - Archivo Departamental del Cuzco
BNM – Biblioteca Nacional de Madrid.
CMP - Casa de La Moneda de Potosí

Bibliografía

- ANÓNIMO ([1586] 1885). «Descripción y relación de la ciudad de La Paz, *Relaciones Geográficas de Indias*, Vol. II, 78-79. Madrid: Tipografía de Manuel de Hernández.
- ARES QUEIJA, Berta (2004). «Mancebas de españoles, madres de mestizos. Imágenes de la mujer indígena en el Perú colonial temprano», en GONZALBO AIZPURU, Pilar & ARES QUEIJA, Berta (coords): *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*. Sevilla: CSIC – México: EEHA/El Colegio de México-CEH.
- ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé (1965). *Historia de la villa imperial de Potosí*, 3 volúmenes. Providence (Rhode Island, EUA): Brown University Press.
- ARZE, Silvia; CAJÍAS, Martha; GISBERT, Teresa (2010). *Arte textil y mundo andino*, La Paz: Plural Editores.
- BARTHES, Roland (1957). « Histoire et sociologie du vêtement », en *Annales* (3) 430-441.
- BRIDIKHINA, Eugenia (2000). *La mujer en la historia de Bolivia. Imágenes y realidades de la colonia (antología)*. La Paz: Anthropos.
- BURKETT, C. Elinor (1978). «Indian Women and White Society of sixteenth-century», A. LAVRÍN (ed.): *Latin American Women: Historical Perspectives*. Westport (Connecticut, EUA): Greenwood Press.
- CAPOCHE, Luis. [1585] (1959). *Relación General de la Villa Imperial de Potosí*. Madrid: BAE, T. CXXII.
- DEL PRIORE, Mary (1989). *A Mulher na História do Brasil*. Sao Paulo: Editora Contexto.
- ENCINAS, Diego de ([1596] 2018). *Cedulario Indiano*, vol. IV, Madrid: Editorial BOE.
- GLAVE, Luis Miguel (1987). «Mujer Andina, trabajo doméstico y cambio social en el Virreinato peruano del siglo XVII: la ciudad de La Paz y el sur andino en 1684», *Bulletin de l'institut français d'études andines*, XVI, nº 3-4, 39-69.
- GRAUBART, Karen B. (2007). *With Our Labor and Sweat. Indigenous Women and the Formation of Colonial Society in Peru, 1550 – 1700*, Stanford (California, EUA): Stanford University Press.
- HOLLANDER, Anne (1994). *Sex and Suits*, New York: Alfred A. Knopf.
- KELLY, Joan (1986). «Did Women Have a Renaissance?», in *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, 19-50. Chicago: The University of Chicago Press.
- LINDEN, Marcel van der & HERMA VAN VOSS, Lex (2002). «Introduction», en L. H. van Voss y M. van der Linden (eds.): *Class and Other Identities. Gender, Religion and Ethnicity in the Writing of European Labour History*, 1-39. Nueva York y Oxford: Berghahn Books.
- MANGAN, Jane E. (2005). *Trading Roles. Gender, Ethnicity, and the Urban Economy in Colonial Potosí*. Durham (Carolina del Norte, EUA): Duke University Press.
- MONEY, Mary, (1983). *Los obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*. La Paz: Instituto de Estudio Bolivianos.
- MUJICA PINILLA, Ramón (2016). *La imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MURÚA, Martín de (2001)- *Historia General del Perú*, Madrid: Dastin.
- NEF, John U. (1987). «Mining and Metallurgy in Medieval Civilization», POSTAN, RICH y MILLER (eds.) *The Cambridge Economic History of Europe*, Vol. II, 693-761. Cambridge University Press.
- NUMHAUSER, Paulina (1998). «El comercio de la coca y las mujeres indias en el Potosí del s. XVI», *Revista de Historia*, nº 138, 27-43.
- (2002). «Las mangas en el vestuario de las ricas mujeres indias vendedoras de coca en Potosí, s. XVI», V. Solanilla (ed.) *Actas II Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, 81-92. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- (2005). *Mujeres Indias y Señores de la Coca. Potosí y Cuzco en el siglo XVI*. Madrid: Editorial Cátedra.
- (2022). «El comercio de la coca y las mujeres indias del siglo XVI», K. PACHECO MEDRANO (ed.) *K'intu. Historias, memorias y recorridos de la hoja de coca. Antología, siglos XVI-XXI*, 95-114. Cusco: Ceques editores.
- OCAÑA, Fray Diego de (2010). *Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605*. Universidad de Navarra, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- POMA DE AYALA, Felipe Guamán ([1613] 1980). *Nueva crónica y buen gobierno*. F. PEASE (comp.). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- RAMÍREZ DE ÁGUILA, Pedro (2015). *Noticias Políticas de Indias*, Manuel SIERRA MARTÍN, Tesis doctoral, Pamplona: Universidad de Navarra.
- ROWBOTHAM, Sheila (1976). *Hidden from History: Rediscovering Women in History from the 17th Century to the Present*. USA, Random House.
- SILVERBLATT, Irene (1990). *Luna, sol y brujas. Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- SOCOLOW, Susan M. (2000). *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge University Press.
- STERN, Steve J. (1995). *The Secret History of Gender*. Chapel Hill (Carolina del Norte, EUA): The University of North Carolina Press.
- YEO, Eileen (2002). «Gender in Labour and Working-Class History», L. H. VAN VOSS and M. VAN DER LINDEN, eds. *Class and Other Identities. Gender, Religion and Ethnicity in the Writing of European Labour History*, 73-87. Nueva York y Oxford: Berghahn Books.
- ZULAWSKI, Ann (1990). «Gender and Ethnicity: Urban Indian Women in Colonial Bolivia, 1640-1725», *Latin American Research Review*, Vol. 25, nº 2, 93-113.



La simbología del tlacuache en las colecciones de Tlatilco y la posible antigüedad del mito

Patricia Ochoa Castillo¹

Resumen

El tlacuache es un animal importante en la mitología mesoamericana y se le menciona principalmente al hablar de periodos tardíos. Sin embargo, en el Preclásico, periodo más antiguo de la época prehispánica, y en particular en las colecciones de Tlatilco, el tlacuache está ampliamente representado en la cerámica, por lo que pudo haber tenido un papel relevante dentro del sistema de creencias de estas comunidades tempranas. Es así que surge la pregunta sobre la profundidad temporal de los mitos y religiones que se conocen para las épocas tardías en Mesoamérica, y particularmente si el mito del tlacuache, uno de los más famosos en la época prehispánica, se remonta al Preclásico. A partir de estas preguntas, en el presente artículo se valora la antigüedad de este mito a través del análisis de evidencias tempranas, cuestionando la trascendencia del tlacuache para las sociedades del Preclásico.

Palabras clave: tlacuache, mito, Preclásico, Tlatilco, antigüedad

238

Abstract

The opossum is an important animal in the mythology of Mesoamerica and it is commonly mentioned when referring to its latest periods. Nevertheless, in the Preclassic, the oldest period of the pre-Hispanic era, and particularly in Tlatilco's collections, the opossum is widely represented in ceramics, so it could have played an important role within the belief system of these early communities. This way the question arises around the temporal depth of the myths and religions that are known for Mesoamerican later times, and particularly if the myth of the opossum, one of the most relevant in pre-Hispanic times, could date back to the Preclassic period. This article takes these questions to value the age of this myth through the analysis of early evidences, questioning the transcendence of the opossum for the societies of the Preclassic.

Keywords: opossum, myth, Preclassic, Tlatilco, antiquity

1. La Dra. Ochoa labora en el Museo Nacional de Antropología de México. <patricia_ochoa_cast@yahoo.com>

«¿Cómo que hurtó lo que es tuyo...el fuego...?»

(López Austin, 2020: 13)

El mito más importante del tlacuache nos remite a los tiempos en que la humanidad carecía de fuego, y éste era poseído por seres celestes en algunos casos, por habitantes del inframundo en otros, que se niegan a compartirlo. El tlacuache va con engaños, como ladrón, al mundo de los dioses hasta la hoguera y roba el fuego, ya encendiendo su cola, que a partir de entonces quedará pelada, ya encendiendo la braza en el marsupio.

El mito del tlacuache fue profundamente abordado por López Austin en su famosa obra: *Los mitos del tlacuache*, editado por primera vez en 1990. Como él mismo plantea, los mitos mesoamericanos tienen una larga tradición, aunque la información que se tiene es, principalmente, para las épocas prehispánicas más tardías, cuando se cuenta con mayores datos. Por el contrario, para tiempos tempranos es poco lo que se conoce. López Austin, cuestiona su temporalidad, considerando que existió una tradición mesoamericana, tomando en cuenta el concepto de Mesoamérica, super área geográfica que comparte una serie de rasgos que se desarrollan a través del tiempo y que van adquiriendo características propias en cada área². Es así que plantea diversas preguntas, como son:

«¿Existió en Mesoamérica un grado de unidad considerable entre las diversas formas de concebir el mundo?» y «¿qué profundidad temporal tuvo y cómo se fue transformando, tanto general como regionalmente, a través de los siglos?» (López Austin, 2020: 14).

Ya Alfonso Caso (2018: 163)³, al igual que López Austin, cuestiona sobre la antigüedad y el origen de la religión y de los principios fundamentales que inspiraron su teogonía, cosmogonía y su mitología. Después de discutir diversos aspectos, llega a concluir que su probable inicio fue en el Preclásico, y, por otro lado, cuestiona si los conceptos fundamentales de esta religión siguieron desarrollándose hasta llegar al momento del contacto (Caso, 2018: 163).

Es así que, el objetivo de este artículo consiste en plantear: ¿cuál era la concepción del tlacuache durante el Preclásico? Para lo cual se analizan sus características físicas, sus hábitos y su simbología, con el fin de comprender su relación con el mito y con la naciente religión mesoamericana,



Fig. 1. Tecomate zoomorfo que representa un tlacuache. Tlatilco, MNA.

y replantear la pregunta: ¿existieron una religión y una mitología comunes en Mesoamérica?

A continuación, se discutirá la presencia del tlacuache en este periodo temprano, contextualizándolo dentro del panorama general de este tiempo.

Características físicas y hábitos del tlacuache

Las características físicas del tlacuache explican en gran medida su comportamiento, así como su asociación con el mito. El tlacuache es uno de los pocos marsupiales que viven en México, y es el único en la cuenca de México. Perteneció a la Clase: *Mammalia*, Orden: *Didelphimorphia*, y a la Familia: *Didelphidae*; además, pertenecen a uno de los grupos más antiguos de mamíferos conocidos, con dos especies, una que se distribuye en gran parte del país, *Didelphis virginiana*, y otra que sólo habita la zona tropical: *Didelphis marsupialis*.

Coloquialmente se les conoce a los tlacuaches como chur-chas, filandros, zarigüeyas, cuicas, catitas, zorras mochileras, llacas y comadrejas, entre otros nombres.

Los tlacuaches habitan la tierra desde hace sesenta millones de años, aunque en Norteamérica aparecieron hasta hace dos y medio y no han cambiado grandemente su morfología. Suelen habitar en climas tropicales y templados, por eso es posible encontrarlos prácticamente en cualquier punto del territorio mexicano.

2. La super área geográfica de Mesoamérica fue determinada por Kirchhoff, en 1943, y la establece como una gran unidad geográfica, comprendida al norte entre el Río Sinaloa y el Río Soto La Marina en Tamaulipas y al sur desde el Río Ulúa en Belice cruzando por los ríos de Nicaragua hasta la península de Nicoya en Punta Arenas. Mesoamérica quedó dividida en cinco áreas culturales: Occidente de México, Altiplano Central, Golfo de México, Oaxaca y área Maya, que comparten una serie de rasgos. El concepto de Mesoamérica combina rasgos geográficos, históricos y culturales, y se caracteriza en sus cinco áreas por la actividad agrícola, el cultivo de maíz, frijol, chile y calabaza, que han constituido la alimentación básica del mexicano; por la domesticación del perro, la implementación de un calendario civil y otro ritual; por sociedades organizadas de acuerdo a la relevancia y al rol de distintos grupos, mientras que la religión se basaba en el politeísmo. Además, el aprovechamiento del agua, el uso de un sistema de numeración, el sacrificio humano y el juego de pelota son algunos de los muchos rasgos que se identifican en las culturas de Mesoamérica.

3. Publicado originalmente en 1971: *Verhandlungen des XXXVIII. Internationalen Amerikanistenkongress, Stuttgart-München, 12. bis 18. August 1968*, München: Kommissions-verlag Klaus Renner, v. III: 189-200.



Fig. 2. Vasija en forma de tlacuache. Tlatilco, MNA.



Fig. 3. Vasija en forma de tlacuache con el hocico abierto. Tlatilco, MNA.

El tlacuache es del tamaño de un gato casero, y a veces es confundido con ratas gigantes, pues sus medidas aproximadas son de 35 a 45 cm, y su cola de 32 a 40 cm (Leopold, 1982: 370); sus piernas son cortas y pueden llegar a pesar hasta 20 kilos (fig. 2). Cuenta con un hocico largo y puntiagudo, su nariz es lampiña y tiene muchos bigotes; el tlacuache adulto tiene el rostro arrugado y así es representado en algunas piezas. Sus orejas son pequeñas, redondas y calvas (fig. 1), al igual que su cola, que es más larga que el resto del cuerpo; áspera y escamosa, les es muy útil, ya que les proporciona gran habilidad para trepar a los arbustos y colgarse de los árboles.

En general, su color es grisáceo, cambiando a negro en algunos ejemplares. Sus piernas, patas y la parte media basal de la cola son de color negro (Leopold, 1982: 371).

Una de sus características es la forma de sus manos y pies, ya que cuenta con cinco dedos, lo que los hace tan hábiles como los humanos, aunque las patas traseras tienen los pulgares oponibles y carentes de uñas. Sus manos las utilizan hábilmente, lo que les permite abrir lugares cerrados, puertas, tapas e incluso botes de basura, lo que acostumbra para buscar alimentos y desperdicios durante la noche. Es característico que se le represente con las manitas cerca del hocico, seguramente en actitud de estar comiendo (fig. 6).

Los tlacuaches, aunque son animales lentos, son ladrones y sanguinarios, porque degüellan y comen aves domésticas, lo que los ha convertido en el terror de los gallineros.

Son burladores de obstáculos, aprovechan mejor la vecindad, pues le roban al hombre el maíz de sementeras y trojes, merodeando en busca de comida cerca de las áreas habitacionales y en los patios, pudiendo comer casi cualquier cosa, ya que son animales omnívoros dotados de una dentición primitiva que cuenta con cuarenta y cuatro dientes. Uno de los factores de su adaptación es la amplitud de régimen alimenticio, pues se nutre de casi cualquier cosa: frutos, semillas, plantas, insectos y otros invertebrados, así como de algunos vertebrados y carroña (Ceballos y Galindo, 1984: 47). Al comer frutos, dispersan las semillas, aumentando así el área de distribución de las plantas que forman su dieta.

Además de ser bastante perseguidos por los daños que causan, también lo son por su grasa, su carne y por las propiedades curativas que se atribuyen a la cola (Ceballos y Galindo, 1984: 48).

Los tlacuaches son animales nocturnos, aunque ocasionalmente se les puede encontrar durante el día. Hacen su madriguera en gran diversidad de sitios, como huecos de árboles, debajo de troncos y piedras y en hoyos excavados por otros animales, cubriendo el interior con hojas secas, zacates y hierbas (Ceballos y Galindo, 1984: 47).

Los didélfidos poseen armas que han contribuido notablemente a su supervivencia, por lo que, para amedrentar a sus adversarios, los tlacuaches abren desmesuradamente su enorme hocico, mostrando largas filas de dientes (fig. 3)



Fig. 4. Botellón representando un tlacuache «haciéndose el muertito». Tlatilco, MNA.

Otra de sus características, es que suelen «hacerse tlacuache» o «hacerse el muertito», al sentirse amenazados (fig. 4): caen exánimes frente a sus enemigos, la lengua hacia fuera, los ojos vidriosos, en una muerte aparente que los protege de los predadores no carroñeros. También hace desistir a sus acosadores un fuerte olor a ajo que emanan los tlacuaches cuando están asustados.

En tiempos de frío, sequedad y hambruna, alcanzan un estado de letargo semejante a la hibernación de los euterios (*opossums*).

Como muchos marsupiales, las tlacuachas presentan dos úteros y dos vaginas, de donde deriva el nombre de didélfidos ya que, por otro lado, los machos tienen el pene bifurcado. Las hembras tienen dos o tres camadas al año, y las crías de cada camada van de ocho a dieciocho. Tras un brevísimo período de gestación de trece o catorce días (uno al final del invierno y el otro al principio del verano), las crías salen escalando a ciegas, poco desarrolladas y se terminan de incubar en la pequeña bolsa marsupial recubierta de suave pelo que llevan las hembras en el vientre, ahí se «sujetan» a un pezón del cual se amamantan durante dos meses, después pasan del marsupio al lomo de la madre durante otros dos meses y van aprendiendo a ser tlacuaches (fig. 5); posteriormente salen poco a poco a descubrir el mundo. Unos tres meses después del ir y venir de follajes a marsupio, los pequeños tlacuaches son abandonados por la madre. El promedio de vida del tlacuache es de siete años o más (Ceballos y Galindo, 1984: 47-48).

El Preclásico

El Preclásico (2300 a.C.-100 d.C.) fue un periodo de surgimiento, formación y fundamento en el desarrollo de las civilizaciones mesoamericanas, y una de sus principales características, además del inicio del sedentarismo y de la agricultura, fue el de la manufactura de cerámica.

El fuego fue indispensable para la elaboración de objetos de barro, como vasijas y figurillas, así como de la amplia



Fig. 5. Figurilla que muestra a un tlacuache con sus crías. Tlatilco, MNA.

variedad de piezas que utilizaban en su vida diaria y ritual. Además, el fuego, ha sido determinante en el desarrollo de las civilizaciones, ya que es indispensable para subsistir, en particular en la cocción de alimentos.

Por otro lado, estos grupos tempranos representaban, a través de su excelente trabajo en arcilla, el medio ambiente que los rodeaba, y muchas de estas piezas han sido una fuente de información esencial para reconstruir su hábitat. De manera particular personificaban a los animales que formaban parte de su entorno, ya sea que aprovechaban para su subsistencia, o que tenían algún significado especial, como fue en sus creencias.

El Preclásico se inicia con simples comunidades agrícolas y termina con el surgimiento de sociedades estratificadas a nivel estatal, que implica el proceso de todos los aspectos: sociales, económicos, tecnológicos, que en resumen son los elementos característicos de los pueblos mesoamericanos.

En este periodo se da una transformación de la religión, desde los cultos individualistas y las prácticas chamánicas, a los cultos comunitarios, que se aprecian de manera sistemática en particular en los materiales de Tlatilco.

Otro hecho importante desde tiempos tempranos es la amplia red de intercambio de materias primas, mercancías y conocimientos, entre diferentes regiones, lo que estimuló y unificó creencias. De manera especial, entre 1200 y 600 a.C. se manifiesta la cultura olmeca del sur de Veracruz y norte de Tabasco, en gran parte de Mesoamérica, y de manera particular en el Centro de México, dejando su huella principalmente en un sistema ideológico basado en una simbología compleja que dejó su huella en muchos de sus objetos, producto de estos contactos, además de materias primas y bienes terminados.

Algunos rasgos presentes en sus actividades ceremoniales son producto de estos contactos. Las comunitarias consistían en la realización de diversos actos que incluían festividades con músicos, bailarinas y contorsionistas, además de especialistas rituales, o posibles chamanes,

que eran los que mantenían el contacto con lo sobrenatural; evidencias como figuras y figurillas que representan estos personajes, representaciones duales, sellos, y enemas que utilizaban para introducirse drogas en el cuerpo, entre muchos otros objetos hechos en arcilla, pero también en otras materias primas, como piedras verdes, obsidiana, etc. También existían rituales individualistas, realizados tanto por hombres, como fue la práctica del autosacrificio de los genitales; y por mujeres, que llevaban a cabo rituales domésticos como fue la colocación de ofrendas, que consistían de pequeñas figurillas en campos de cultivo o en lugares específicos de sus casas. Algunos de los elementos muestran una conexión con los grupos olmecas, como son las representaciones de contorsionistas, o ciertos rasgos iconográficos asociados con esta cultura (Ochoa Castillo, 2022).

Para el Preclásico Superior (600 a.C.) la religión se institucionaliza como núcleo integrador, y al frente de la comunidad se colocó el sacerdote, quien era además el mediador ante los dioses. Este cambio sociopolítico se reflejó en la arquitectura, ya que se inició la construcción de basamentos y plataformas alrededor de plazas que eran destinadas a la congregación de numerosos fieles. Aunado a esto, se deificaron las fuerzas de la naturaleza y surgieron imágenes con características de algunas divinidades que formarían parte del panteón mesoamericano, como fue el dios del fuego, o dios viejo, y el dios del agua y de la lluvia: Tláloc.

Los elementos que definen este periodo fueron tomando características propias en las diferentes regiones del territorio mesoamericano, y así se fueron distinguiendo áreas con desarrollos diferentes.

La presencia del tlacuache en Tlatilco

El tlacuache fue el animal más representado en el Preclásico, y está presente en casi todas las culturas prehispánicas, ya que, como es un animal que suele vivir cerca de las áreas habitacionales, merodeando en busca de comida cerca de casas y campos de cultivo, forma parte de la vida cotidiana de los lugareños.

Y es en Tlatilco, sitio localizado en el occidente de la Cuenca de México, en el actual Municipio de Naucalpan, en el estado de México, de donde provienen la mayor parte de vasijas y figuras zoomorfas que representan tlacuaches⁴. El conjunto de los objetos encontrados en dicho sitio muestra importantes contactos con Morelos, norte de Guerrero y parte del estado de Puebla, con quienes comparte gran parte de su cultura. También con las culturas del Occidente de Mesoamérica, así como con los grupos olmecas de la Costa del Golfo.

Tlatilco fue el sitio más importante del Centro de México entre 1200 y 900 a.C., se caracterizó principalmente por



Fig. 6. Botellón zoomorfo que representa un tlacuache. Tlatilco, MNA.

la abundancia de una cerámica, recuperada a lo largo de cuatro temporadas de excavaciones, que se distingue por una gran calidad y belleza, y que, hasta donde se tiene conocimiento, fue elaborada localmente.

De manera particular, existen en las colecciones del Museo Nacional de Antropología de México varias vasijas y figuras que representan al tlacuache y que proceden de Tlatilco. Son piezas elaboradas en un barro muy fino, como son las del tipo cerámico café oscuro (figuras 2, 3 y 6), aunque también del tipo blanco lechoso, muy pulido (figuras 1 y 4), así como la figurilla zoomorfa de color café claro (figura 5); todos estos tipos corresponden cronológicamente al auge de Tlatilco: 1200-900 a.C. Es relevante mencionar que en general, las representaciones de Preclásico muestran un gran realismo, destacando sus rasgos físicos, así como las posiciones características de este marsupial: el hocico abierto mostrando sus dientes, «haciéndose el tlacuache», tan peculiar de ellos; otra interesante figura se trata de una tlacuacha que lleva sus crías en el lomo, lo que nos permite apreciar que los alfareros de la época tenían un gran conocimiento de este marsupial y de la importancia de lo que significaba este animal para esta cultura.

Es relevante mencionar que el tlacuache sedente (fig. 2) fue parte del entierro n° 110, femenino, de la última temporada de excavaciones de Tlatilco. Está asociado con cerámica típica Tlatilco, así como con algunos objetos ornamentales como ofrenda.

Entre estas piezas, destaca también una figura antropomorfa sedente, que además presenta una posición muy particular, ya que tiene los brazos en posición de movimiento, postura atípica para las representaciones de esta época. Se trata de un individuo masculino que lleva como única vestimenta un calzoncillo, pero que se distingue por portar una máscara de tlacuache (figura 7), adquiriendo de esta forma los poderes del ser representado en

4. Sin embargo, es relevante mencionar que, en las excavaciones arqueológicas realizadas en Tlatilco, no se han recuperado restos óseos de este marsupial (Álvarez y Ocaña, 1999: 56).



Fig. 7. Figurilla antropomorfa con máscara de tlacuache. Centro de México, MNA.

ella. Esta figura corresponde al tipo D1, típico de Tlatilco y que corresponde cronológicamente a aproximadamente de 1200 a 1000 años a.C.

En Tlatilco las actividades rituales están ampliamente reflejadas dentro de su cultura material, y esta pequeña escultura de barro refleja un gran simbolismo, ya que podría representar un jugador de pelota, de acuerdo a su postura en movimiento, lo que la haría ser la única pieza en la que el tlacuache está asociado de manera clara al juego de pelota.

La parafernalia asociada al juego de pelota está ampliamente representada en este sitio: pequeños yugos, bolas de piedra y sobre todo por figurillas que muestran el atuendo utilizado por los jugadores; algunos son simples como el de esta figura, pero también los hay con vestimenta compleja (Ochoa Castillo, 2020). Por la posición que muestra, que como se ha mencionado no es común en representaciones del Preclásico en el Centro de México, podría relacionarse con algunos jugadores de pelota, como es el Monumento 1 de Antonio Plaza, Veracruz, conocido como «el luchador» y que se destaca por el extraordinario movimiento que presenta; y para el Clásico, con figurillas que representan jugadores de pelota de Jaina, Campeche, solo por nombrar algunos.

Consideraciones finales

Finalmente, si bien no es posible saber cuándo empezó el hombre a asociar la figura del tlacuache con las proezas míticas, como el mismo López Austin manifiesta (2020), es posible que haya sido desde el Preclásico tomando en cuenta la abundancia de representaciones en las que destacan los rasgos característicos del marsupial, y por sus diversos elementos cargados de simbolismo, pero a su vez elaborados con gran realismo.

Las representaciones de tlacuaches fuera de Tlatilco, para el Preclásico son muy escasas. Un ejemplo es una vasija que muestra a un tlacuache sedente que se encuentra comiendo con el hocico abierto y la lengua afuera; la procedencia de esta pieza es Las Bocas, en Puebla⁵ (Coe, ed., 1996: 184).

El tlacuache se concibe como un dios viejo, asociado a su vez con el fuego, ya que tiene las arrugas muy marcadas alrededor de la boca, y que coincide con la tradición mexicana (Caso, 1952: 269), como sucede en un fragmento de figura recuperada en las excavaciones llevadas a cabo en Zohapilco-Tlapacoya (Niederberger, 1976: 31), y posiblemente pertenece a la misma época de las figuras de Tlatilco. Esta consiste en un fragmento de cabeza, y su rostro presenta las arrugas marcadas, y con los rasgos típicos del tlacuache.

El tlacuache aparece íntimamente conectado con las deidades de la fecundidad, por su reproducción, que ocurre dos veces al año; también con los dioses del maíz. Se encuentra frecuentemente unido a la diosa de la tierra, como se ve en el Códice Nuttall (1975), donde aparece el tlacuache en la cancha del juego de pelota, junto a esta Diosa, asociado también al fuego.

Es importante mencionar el significado del juego de pelota, ya que está asociado con el surgimiento de sociedades complejas y con fenómenos celestiales y narrativas originales, como es la dualidad entre la vida y la muerte. El juego de pelota en la cancha, simboliza el movimiento del sol y la luna representando la regeneración de la vida y el mantenimiento del orden cósmico; la cancha representa en sí la entrada al inframundo.

Con el tiempo, la figura del tlacuache fue cargándose de símbolos muy variados. Para el Clásico, existen algunas evidencias en Teotihuacán. En la región zapoteca, en Oaxaca hay representaciones de tlacuaches, que se muestran como un dios (cuerpo humano y cabeza de tlacuache), con pectorales con glifos, mazorcas atadas al cuello y lo que se ha descrito como «una especie de trenza sobre la nariz», y que es una de las características más notables de los dioses mexicanos de la lluvia.

Sus imágenes en códices tan importantes como el *Fejérváry Mayer*, *Vindobonensis*, *Vaticano B.*, *Dresde* y *Nuttall*, lo vinculan al juego de pelota, al cruce de caminos, a la decapitación, a las ceremonias de año nuevo, a la Luna y al pulque.

El tlacuache aparece en otros mitos, pero sin duda el más importante es el de la donación del fuego a los hombres. Su cola pelada, sus arrugas y sus hábitos de robar están asociados al fuego y a su vez a la vejez.

Por lo anterior, a través de analizar la importancia del tlacuache en los tiempos tempranos de la historia prehispánica, podríamos considerar que a partir de entonces está

5. Se encuentra en The Art Museum, Princeton University.

presente el mito del tlacuache y que, como sugiere Caso (1952: 543), según las evidencias parece ser que su culto fue continuo; además de su relación con deidades como el dios viejo o del fuego, para mencionar alguno, y que da lugar a considerar que los inicios de la religión mesoamericana se originan en el Preclásico.

Por otra parte, es relevante mencionar el diagrama de Miguel Covarrubias (1946), que ilustra el origen y la evolución de los dioses del agua, así como algunos símbolos o imágenes del arte olmeca que supuestamente son representaciones de dioses y probables antecedentes de los de culturas posteriores. Esto es un claro ejemplo del origen de las religiones mesoamericanas desde estas épocas tempranas; aunque hay que tomar en cuenta que ciertos símbolos persisten en el tiempo, y otros no siempre guardan el mismo significado.

Finalmente, citando a López Austin: «... [el tlacuache] animal casi casero, ladrón doméstico, pero al mismo tiempo dueño de secretos maravillosos, el viejo sabio apuesto que es capaz de recomponerse y resucitar. Será el compañero en este viaje en el que se replantea el problema de las formas de persistencia histórica de la tradición mesoamericana...» (López Austin, 2020: 23).

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Ticul y Aurelio OCAÑA (1999). *Sinopsis de restos arqueozoológicos de vertebrados terrestres: basada en Informes de Laboratorio de Paleozoología del INAH*. México: INAH, Colección Científica.
- BAUS DE CZITROM, Carolyn (1988). «El tlacuache en el mundo mesoamericano». *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*. v. XXXIV, 1: 75-98.
- BLOMSTER, Jeffrey P. (2012). "Early Evidence of the Ballgame in Oaxaca, México". *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109: 8020-8025.
- CASO, Alfonso (2018). «¿Religión o religiones mesoamericanas?», *Estudios de cultura náhuatl*, 56 (julio-diciembre): 163-183.
- CASO, Alfonso e Ignacio BERNAL (1952). *Urnas de Oaxaca*. México: Secretaría de Educación Pública, Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, II.
- CEBALLOS GONZÁLEZ, Gerardo y Carlos GALINDO LEAL (1984). *Mamíferos silvestres de la Cuenca de México*. México: Smithsonian Libraries. Programme on Man and The Biosphere (MaB, UNESCO).
- COE, Michael D. (ed.) (1996). *The Olmec World: Ritual and Rulership*. Nueva York: The Art Museum, Princeton University.
- COVARRUBIAS, Miguel (1946). «El arte olmeca o de La Venta», *Cuadernos Americanos*, v. XXVIII, n. 4, 153-19. México: Editorial Cultura.
- KIRCHHOFF, Paul (1960). «Mesoamérica: sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales», *Revista Iberoamericana* (Suplemento número 3), 2ª ed.

- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2020). *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, 4ª. ed. México: UNAM.
- NIEDERBERGER, Christine (1976). *Zohapilco. Cinco milenios de ocupación humana en un sitio lacustre de la Cuenca de México*, México, INAH-Departamento de Prehistoria.
- NUTTALL, Zelia, ed. (1975). *The Codex Nuttall*. Nueva York: Dover Publications.
- OCHOA CASTILLO, Patricia (2020). «Figurillas masculinas con atributos de rango del centro de México, durante el Formativo», en: *Congreso Internacional sobre Iconografía Precolombina, Barcelona, 2019: Actas*, VICTÒRIA SOLANILLA (ed.): 25-38. Lincoln (Nebraska, EUA): University of Nebraska Digital Commons (Zea Books). <https://doi.org/10.32873/unl.dc.zea.1243>.
- (2022). "Beyond contortionists. Archaeological Indicators of Ritual Activities at Tlatilco", en: *Identities, Experience, and Change in Early Mexican Villages*, Catharina E. SANTASILIA, Guy David HEPP y Richard A. DIEHL, (eds.): 129-137. Gainesville (Florida, EUA): University Press of Florida.
- PIÑA CHAN, Román (1964). *El Pueblo del Jaguar*, México: Museo Nacional de Antropología.
- STARKER, Leopold A., (1982 [1959]). *Fauna Silvestre en México. Aves y mamíferos de caza*. Trad. Luis Macías Arellano, revisada por Ambrosio González Cortés. México: Instituto Mexicano de Recursos Naturales Renovables.
- WICKE, Charles R. (1972). "The Evolution of Mesoamerican Religion", en *Religión en Mesoamérica*, XII Mesa Redonda, S.M.A., Jaime LITVAK KING y Noemí CASTILLO TEJERO (eds.).

Créditos de las fotografías:

"Archivo Digital de las Colecciones Arqueológicas del Museo Nacional de Antropología. Secretaría de Cultura.- INAH.-CANON.-MEX"

"Reproducción Autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia"

Fig. 1. Tecomate zoomorfo. Tlatilco: 1-1344/10-42233

Fig. 2. Vasija en forma de tlacuache. Tlatilco, Cat. 1-5298

Fig. 3. Vasija en forma de tlacuache con el hocico abierto. Tlatilco. Cat. 1-2521. Inv. 10- 77583

Fig. 4. Botellón representando un tlacuache "haciéndose el muerto". Tlatilco, Cat. 1-2543/ Inv. 10-77759

Fig. 5. Figurilla que muestra a un tlacuache con sus crías. Tlatilco, Cat. 1-2504/Inv. 10-77550)

Fig. 6. Botellón zoomorfo que representa un tlacuache. Tlatilco. Cat. 1-2823. Inv. 10-1671

Fig. 7. Figurilla antropomorfa con máscara de tlacuache. Centro de México. Cat. 1-2704. Inv. 10-2058



La botella Balzarotti y la danza de los guerreros Moche: breve ensayo iconográfico en honor de Victòria Solanilla

Carolina Orsini

Museo de las Culturas, Milán
carolina.orsini@comune.milan

Resumen

Un pequeño número de vasos de la cultura Moche (costa norte de Perú, 0-600 d.C.) representan figuras danzantes con pintura de líneas finas. En este breve ensayo se presenta una pieza inédita con este tipo de decoración, la botella Balzarotti. Revisando el repertorio iconográfico de esta pieza, avanzo algunas hipótesis sobre la ocasión de las danzas representadas y los contextos de producción y utilización de este tipo de botellas.

Palabras llave: Federico Balzarotti, danza, moche, pintura a líneas finas

Abstract

A small number of vessels from the Moche culture (northern coast of Peru, 0-600 A.D.) represent dancing figures with the fine line painting technique. This brief essay presents an unpublished piece with this type of decoration, the Balzarotti bottle. Reviewing the iconographic repertoire of this piece, I advance some hypotheses about the occasion of the dances represented and the contexts of production and use of this type of bottles.

Key words: Federico Balzarotti, dance, moche, fine line painting

Introducción

La larga trayectoria de Victòria Solanilla en tema de estudios iconográficos y de colecciones no necesita presentaciones. Victòria ha dedicado mucha de su vida académica a descubrir y publicar obras americanas desconocidas de los museos europeos. Es en honor de sus intereses que presento en esta sede un breve ensayo sobre una pieza inédita del Museo de las Culturas de Milán. Se trata de una botella con asa de estribo decorada con líneas finas. Procede de la costa norte del Perú y perteneció a la colección del mecenas italiano Federico Balzarotti. Los herederos Balzarotti, según la voluntad de Federico, la donaron al Castello Sforzesco de Milán en el 2003, en vísperas de la apertura de una nueva sede para las colecciones de América, Asia y África del museo en octubre de 2015 (Orsini, Antonini 2015).

La botella Balzarotti: procedencia y entrada en Italia

Como de muchas piezas que proceden del ámbito privado, sabemos muy poco a propósito de la botella Balzarotti. Federico Balzarotti (1922 – 2000) fue un intelectual y coleccionista. Los padres, Ada Catenacci y Giuseppe Balzarotti, se acercaron al arte italiano del siglo xx en los años Treinta como forma de inversión económica. Ada en poco tiempo convierte su casa cerca del Lago di Garda en un salón literario y cultural para los intelectuales y galeristas de la época. Su colección, junto con su pasión por el arte, se la transmite al hijo Federico, quien, después de una licenciatura en arquitectura, se dedica a viajar. En 1962 visita por primera vez el Perú. Aquí se enamora del arte prehispánico y entra en el círculo de los coleccionistas de Lima, con quienes intercambia ideas y objetos. No sabemos si todas ni cuáles piezas, pero seguramente una parte de la colección de

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1424

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvds>

Federico termina entrando en la aduana italiana con visto bueno de importación del Ministerio de Bellas Artes fechado el 21.03.1970.

Contexto arqueológico de los vasos con escenas de danza

Los Moche habitaron la zona de la costa norte de Perú y los valles adyacentes entre los siglos I y VII de nuestra era. Sabemos que existieron por lo menos dos áreas geográficas cuyos rasgos culturales, económicos y políticos se pueden distinguir con una cierta claridad (Castillo, Donnan 1995), separadas por una zona árida conocida como la Pampa de Paiján: los valles al norte de esta línea imaginaria son los de influencia de los «Moche del Norte», mientras que los valles al sur los definimos de ahora en adelante como los de los «Moche del Sur».

El arte de los Moche, por su alto nivel estético, ha sido objeto de coleccionismo desde la antigüedad. De los muchos estilos diferentes que caracterizan el arte del barro de estos pueblos, la cerámica de líneas finas (definida origin por Donnan y McClelland 1999) es sin duda la que ha recibido más atención a nivel de estudio. Esto principalmente por ser una posible fuente sobre las costumbres de estos pueblos, aunque las vasijas con este tipo de decoración son bastante raras y la mayoría de ellas no proceden de contextos excavados arqueológicamente, sino que se encuentran en colecciones de museos (véase más adelante). Muy a menudo, los vasos decorados con esta técnica son las clásicas botellas con asa de estribo, como en el caso de la botella Balzarotti; sin embargo, este tipo de decoración también se encuentra en otras formas de vasos abiertos como es el caso de los floreros (Donnan 1992). Existen variaciones, en estas decoraciones de líneas finas, que han llevado a los estudiosos a identificar verdaderos «subestilos», como el de San José de Moro (McClelland, McClelland, Donnan 2007: 1) en lo que respecta a los Moche del Norte.

Se pintaban en líneas finas motivos geométricos, figurativos y escenas donde se representaban personajes/divinidades/objetos en acción. Siguiendo la cronología de Larco (1948), aun utilizada para los reinos «Moche del Sur» de donde probablemente procede también la botella de Balzarotti, en las primeras fases de la cerámica Moche (I y II) las iconografías son más geométricas o simplificadas. En la fase III y sobre todo en la IV - la que nos ocupa más de cerca - las escenas pintadas a menudo representan la vida de las élites moche, dedicadas a «la caza del ciervo, las carreras rituales, los combates y el desangrado, desfile y sacrificio de prisioneros» (Donnan 2001: 129; véase también Donnan y McClelland 1999) (traducción mía).

Muchos estudiosos han intentado «leer» los contextos arqueológicos interpretando las escenas pintadas en estos vasos (Quilter 1997) y de hecho muchos elementos y personajes representados en estas piezas han aparecido desde entonces en las excavaciones arqueológicas en los sitios de

San José de Moro, Sipán y Huaca Cao, entre otros. Además, varios investigadores han intentado comprender el contexto de los hallazgos de estos vasos. Sharp (2009), por ejemplo, tras un estudio de varios sitios en los que se encontraron tiestos con pintura de líneas finas, sugiere que esta cerámica se encuentra asociada tanto a contextos funerarios de élite como a centros administrativos. Y concluye que: «Yo sugeriría que los consumidores representados por estos contextos arqueológicos eran en gran medida personal administrativo de élite que supervisaba la producción de su propio imaginario social. En este sentido, las obras de arte en líneas finas podrían considerarse el mecanismo mediante el cual las identidades generadas socialmente por la élite mochica servían para representar, construir y recapitular simultáneamente sus diferencias con respecto a la población general» (Sharp 2009: 168-169) (traducción mía). En Galindo, un centro de gran envergadura en el valle de Moche, Lockart (2009) recupera tiestos con pintura de líneas finas (muchos de ellos cuales con decoración geométrica) sea en contextos de élite (con más frecuencia), sea en contextos de estatus mediano.

Cuando se encuentran en contextos funerarios, las vasijas pintadas con líneas finas son a lo sumo una o dos por tumba, tanto femeninas como masculinas, pero siempre de individuos de estatus elevado: «se dan en tumbas tanto de hombres como de mujeres, casi exclusivamente en las de individuos de estatus elevado» (Donnan y McClelland 1999: 19) (traducción mía). Esto sugiere que la cerámica fina moche «no se producía en grandes cantidades y rara vez estaba al alcance de la gente común» (ibid.).

En resumen, esta cerámica rara vez se encuentra en contextos arqueológicos, porque su producción era evidentemente pequeña. Los motivos decorativos podían ser geométricos o figurativos: las botellas figurativas de líneas finas -y en esta categoría las «con escenas»- eran aún más raras (Lockard *ibid.*). No se conocen fragmentos de vasijas de línea fina procedentes de yacimientos menores: la mayoría proceden de complejos mayores de la cultura moche: posiblemente debido al énfasis de la investigación en yacimientos de mayor tamaño. Pero cabe argumentar que probablemente se trataba de una producción poco frecuente que servía para celebrar determinadas actividades de las élites y que, por lo tanto, sólo podía encontrarse en sitios donde había talleres altamente especializados que trabajaban bajo la estrecha supervisión de las propias élites.

La danza de los guerreros en la tradición pictórica moche

La botella inv. PAM 1237 (figura 1) presenta una decoración pintada en el cuerpo y a lo largo del asa que representa a una serie de guerreros danzando cogidos de la mano.

La representación de danzas marciales es un elemento presente en la iconografía moche de diferentes épocas y zonas y en diferentes soportes: no solo en la cerámica de líneas



Figura 1. Botella de asa de estribo con una decoración pintada en el cuerpo y a lo largo del asa que representa a una serie de guerreros danzando cogidos de la mano. Museo de las Culturas de Milán, inv. PAM 1237.

finas, sino también en la decorada en relieve y en los murales que adornan los edificios sagrados (por ejemplo, los del sitio moche de Pañamarca, recientemente publicados por Trevis 2017). En estos dos últimos géneros de representaciones se aprecian detalles policromos que animan las escenas, que nunca están presentes en la cerámica de líneas finas, cuyos trazos son monocromos.

Los vasos conocidos hasta la fecha con, en general, escenas de danza o procesiones, no son muchos: su identificación se debe desde finales de los años treinta a los estudiosos Jorge Muelle (1936) y Arturo Jiménez Borja (1938 y 1951), que trabajaron sobre cuatro vasos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú de Lima. En 1982, Christopher Donnan (1982) identificó otros (hasta el número de doce ejemplares), ampliando los estudios de Muelle y Jiménez Borja, pero sin incluir la botella Balzarotti, que, en aquel momento, aún no se conocía (la primera publicación se debe a Aimi y data de 2003).

En su ya clásico estudio de 1982, Donnan señalaba que las escenas de danza son de dos tipos: las protagonizadas por seres vivos y las protagonizadas por muertos. Recientemente, Daniela La Chioma (2019) ha llevado a cabo un estudio sobre ciento veinticuatro ejemplos de escenas de baile, centrándose en ejemplos en relieve (y no de trazo fino) que representan escenas de baile con personas muertas, ampliando el repertorio identificado inicialmente por Donnan. Las escenas de baile con personajes muertos retratan tanto a personajes femeninos como masculinos, guerreros que bailan en fila pero también guerreros que luchan entre sí. Los músicos, siempre presentes en estas escenas, pueden ser parejas de flautistas de pan, pero también tríos con la presencia de un tamborilero. La Chioma señala de forma convincente que en la gran mayoría de los casos existe una clara asociación entre la flauta de pan y el mundo de los muertos, mientras que la flauta recta o quena suele aparecer en las escenas de los vivos. La Chioma ha asociado ciertos temas con vasijas que proceden específicamente de determinados valles (todos ubicados en la zona moche sur). Muchos vasos de este repertorio iconográfico aluden a rituales de entrada en el mundo de los muertos.

Pero, ¿qué ocurre en el mundo de los vivos? Los vasos que representan escenas de baile de los vivos son, como hemos visto, mucho menos numerosos que los de los muertos. A partir del análisis de dos fuentes principales, que son el catálogo en línea del Museo Larco de Lima y la base de datos sobre iconografía moche de Dumbarton Oaks (Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C., de ahora en adelante M.A.D.O.), hemos retomado el repertorio ya estudiado por Donnan y McClelland y añadido algunas consideraciones.

Entre las doce vasijas de la lista original de Donnan, botellas con asas de estribo pero también floreros, he identificado tres grupos principales.

Grupo 1: los personajes que avanzan cogidos de la mano en la misma dirección presentan un tipo de peinado (velo?) o pelo largo muy característico, que McClelland (M.A.D.O.) identifica como característico de las mujeres¹. En los tres casos conocidos (figuras 2, 3 y 4), la escena parece desarrollarse en una dimensión aparentemente subterránea bajo un edificio (en un caso, las figuras suben por una rampa cuesta arriba) y en presencia de una divinidad con apéndices ofidomorfos que aparece en la Escena del Sacrificio. Aparecen también algunas copas (también presentes en la Escena del Sacrificio). Sólo en un caso (figura 4), hay presencia de músicos: ciervos antropomorfos tocando tambores y personajes con flautas de pan, que, como hemos visto anteriormente, están más asociadas a escenas de danza de personas muertas. Ninguno de estos personajes tiene atributos de guerrero.

Grupo 2 (Figuras 5, 6, 7, 8, 9, 10): los personajes, en lugar de cogerse de la mano, están unidos entre sí mediante una

1. Nótese que el mismo peinado largo o velo es representado también en los músicos. Hasta la fecha no se conocen representaciones de músicos femeninos. Además, los personajes visten taparrabos: unas indumentarias típicamente masculinas.



Figura 2. Procesión de seis personajes, cogidos de las manos con velos o peinado largo, y una deidad. Brooklyn Museum. Dibujo por Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.



Figura 3. Procesión de personajes portando velo, uno de los cuales está ofreciendo una copa a una divinidad. Colección privada. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

248



Figura 4. Procesión de personajes cogidos de las manos con velos o peinado largo y una deidad. Dos músicos con los mismos atuendos están tocando flautas de pan, mientras que dos ciervos antropomorfos tocan tambores. La deidad recibe una copa de la Iguana antropomorfizada. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Inv. 1/482. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

«soga». Como veremos, es más bien una cinta o banda. Prosiguen hacia un personaje principal representado más grande y con ropajes más complejos y elementos típicos de las divinidades (p.e. colmillos). La cinta puede representarse estirada o formando curvas. En una botella (figura 5) hay dos registros de decoración: en la parte superior hay dos grupos de danzantes con atuendos guerreros unidos por una cinta que van hacia un personaje principal

con atributos de divinidad; en el registro inferior hay otra procesión con músicos tocando el tambor y los pinkullos y danzantes (sin la cinta) vestidos a la misma manera de los músicos. Nótese en este mismo registro inferior tres personajes con atuendos guerreros, dos de los cuales con una cabeza trofeo en la espalda. Una característica de estas representaciones es que los personajes llevan ropas y tocados cubiertos con placas metálicas.



Figura 5. Botella con asa de estribo con dos grupos de danzantes con atuendos guerreros unidos por una cinta y una divinidad. Los personajes visten camisas de placas metálicas. En el registro inferior hay otra procesion con músicos que tocan el tambor y los pinkullos, y danzantes sin la cinta vestidos a la misma manera de los músicos. Nótese en este mismo registro inferior tres personajes con atuendos guerreros, dos de los cuales con una cabeza trofeo en la espalda. Dibujo y pieza Museo Larco, Lima, inv. ML013655.



249

Figura 6. Cinco personajes de la élite con camisa de placas metálicas unidos por una cinta, y cuatro personajes menores con atuendos similares. Un tocado y un ulluchu flotan en el aire. Welt Museum, Viena. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

Como elementos «accesorios» a la narración de la parte central de las vasijas de los vasos mencionados arriba, encontramos: unas camisas representadas en el asa de estribo de la botella del museo Larco de Lima (figura 5), un *ulluchu* flotando (figura 6) en la pieza del Welt Museum de Viena. Retornaremos más adelante sobre estos elementos accesorios que pueden ayudar en la interpretación de las escenas representadas en las piezas.

En el mismo grupo hay otros dos vasos con una decoración muy similar pero sin personajes principales: un florero de la colección Cassinelli de Trujillo (figura 9) donde no hay una figura principal sino que la procesión está formada por ocho figuras principales unidas por una cinta y diez figuras más pequeñas (incluyendo músicos) que van en procesión en sentido contrario. Como elementos accesorios hay tinajas y un pequeño perro. Finalmente, recordamos otro



Figura 7. Cuatro guerreros (uno de los cuales es la figura principal) bailan unidos por una cinta. Dos personajes con atuendos ornados de placas metálicas tocan las quenás. Varios personajes están representados a escala menor: uno está presentando un plato al personaje principal. Humbolt Forum, Berlín, inv. VA17644. Dibujo propio a partir del de Donnan 1982: fig. 12.



Figura 8. Cuatro personajes (uno de los cuales es la figura principal con atributos de divinidad) bailan unidos por una cinta. Art Institute of Chicago. Inv 1955.2267. Redibujado por Donnan 1982: fig. 8.

caso donde no hay la figura principal, una pieza conservada en el Museo Británico de Londres (figura 10) donde sólo hay cuatro personajes en procesión.

Grupo 3: en este grupo de vasos contamos la pieza Balzarotti (Figura 1), un vaso del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú de Lima (figura 11)

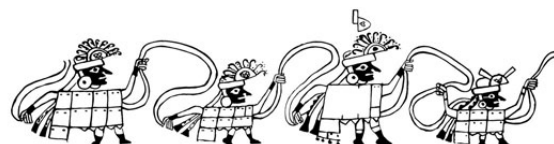


Figura 10. Cuatro guerreros en procesión sosteniendo una cinta. British Museum, Londres. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

y un fragmento de un vaso de una colección privada (figura 12); todos ellos parecen remontar a la fase IV de la secuencia Larco (1948), con procesiones de personajes que se cogen de la mano como en el grupo 1, pero están caracterizados por vestimentas y accesorios que los identifican como guerreros masculinos. A parte, en lo relativo al fragmento mencionado, donde obviamente no es posible tener una visión completa de la iconografía, los personajes proceden en dirección de una figura principal más grande que las demás ubicada encima de la fila (a su espalda se encuentran dos músicos miniaturizados) y son precedidos por un personaje igualmente con rasgos peculiares en posición opuesta a la fila de los bailarines.

En el mismo grupo clasificamos dos obras con una iconografía que presenta algunas variantes: uno (figura 13) procede de una colección privada, y la iconografía es bien compleja y se desarrolla en dos partes: en la parte baja hay la clásica danza de los guerreros que se cogen de la mano y proceden en dirección de un personaje con atuendos complejos y un músico tocando un tambor. En el registro alto



Figura 9. Florero con ocho guerreros en procesión sosteniendo una cinta. Diez figuras (músicos y cargadores de vasijas) van en dirección opuesta. Museo Arqueológico Cassinelli, Trujillo. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

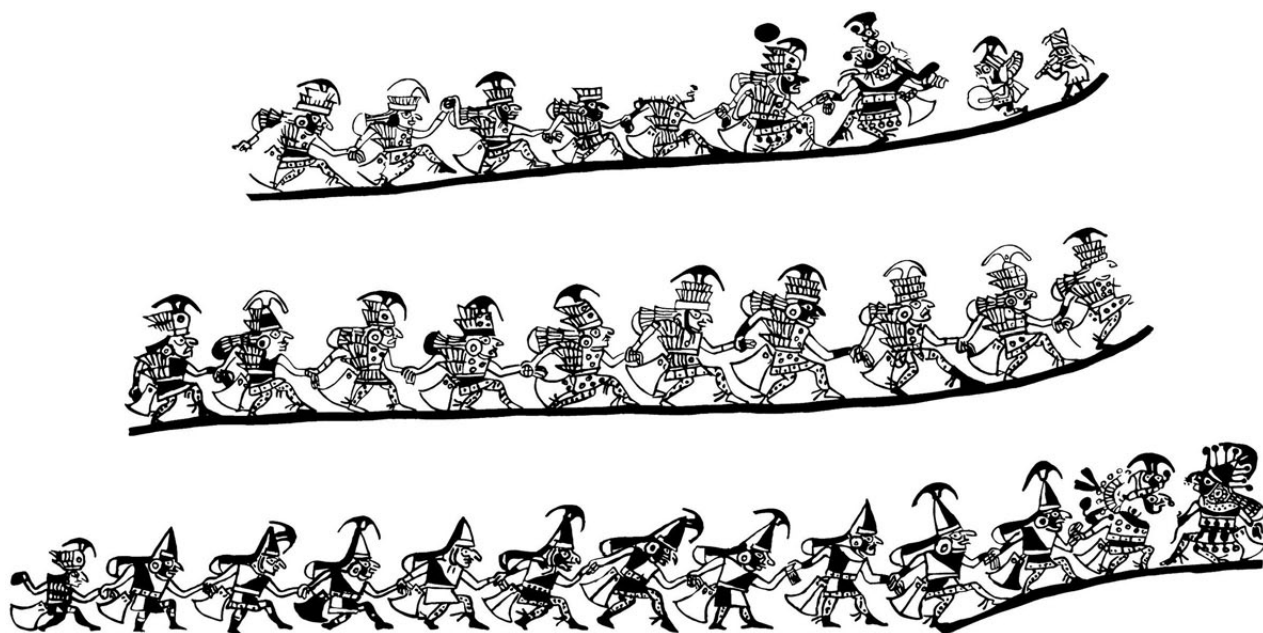


Figura 11. Danza de personajes que se cogen de la mano y van hacia una figura principal. Dos músicos miniaturizados les acompañan. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Inv. 1/370. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

se notan personajes que avanzan por una rampa, solo algunos cogidos de la mano, hacia una figura central ricamente vestida y con rasgos que la identifican como una divinidad. Encabezan esta segunda procesión músicos tocando tambores y flautas y un personaje con un gran plato que está ofreciendo algo a la figura principal (compárense también con la figura 7).

La otra vasija (figura 14) pertenece a la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú de Lima. En el cuerpo de la botella está pintada una procesión de figuras cogidas de la mano con túnicas simples (con excepción de la primera, que lleva un tocado más complejo) que van hacia una figura principal muy ricamente vestida. El grupo está precedido por un tamborilero. En el fondo, aparecen figuras más pequeñas con bolsas, bastones y, posiblemente, un instrumento cuadrado que recuerda un bastón o una sonaja. El artista pintó además un perro, como en otras vasijas que hemos analizado anteriormente (p.e. figura 9).

Descripción e interpretación de la botella Balzarotti

La escena de danza del vaso Balzarotti, tan similar en estilo y composición a la representada en la botella 1/370 (Figura 11) del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú² como para sugerir el mismo autor, se desarrolla probablemente en la rampa de un

edificio (cuya verticalidad sólo puede apreciarse en una porción de la decoración), con los personajes moviéndose hacia arriba. La columna de «danzantes», todos de perfil y todos en la misma dirección, se abre (en la parte inferior) y se cierra (en la parte superior, cerca de la curva del estribo) con dos personajes orientados en sentido contrario que sujetan con la mano al primero y al último de la fila (figura 15). El estilo y la comparación con otras

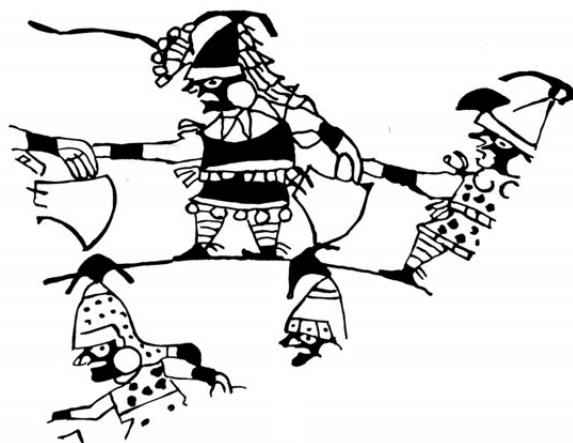


Figura 12. Fragmento de vasija con escena de danza. Colección privada. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

2. Las dos piezas (figura 4 y figura 11) fueron adquiridas por el estado peruano al coleccionista Víctor Larco Herrera en el 1924. Agradezco a Luis Ángel López Flores, del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú el haberme brindado estas informaciones.



Figura 13. Iconografía de botella en dos registros: en la parte baja, la clásica danza de los guerreros y un músico tocando un tambor. En el parte alta, personajes que avanzan en una rampa hacia una figura central. Colección privada. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.



Figura 14. Procesoión de figuras cogidas de la mano con túnicas simples (con excepción de la primera, que lleva un tocado más complejo) que caminan hacia una figura principal muy ricamente vestida. El grupo esta precedido por tamborilero. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. Inv.1/481. Dibujo de Donna McClelland. Moche Archive, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington, D.C.

vasijas descritas anteriormente indican que la botella procede de un taller de la zona moche sur y puede fecharse en la fase IV de la periodización de Larco (1948). La indumentaria de los personajes los identifica como guerreros (Véase Quilter 2008).

De las dos figuras, la que abre la hilera en la parte inferior del jarrón parece ser de rango intermedio: distinta de las demás, pero no llamativa, mientras que la de la parte superior se representa más grande, como signo de mayor importancia. Además, este último es el único que lleva un cuchillo como accesorio en la mano libre. Volveremos más adelante sobre la naturaleza de la indumentaria y los accesorios de los personajes.

Siguiendo con el análisis de los demás elementos que componen la escena, observamos en la parte superior de la botella a dos músicos (uno tocando la flauta y el otro el tambor), pintados a menor escala que todos los demás para

subrayar su subalternidad. Por último, hay algunos detalles decorativos importantes: en el asa en forma de estribo (figura 16) hay, en posición simétrica, dos cabezas de felino (con dientes afilados y orejas puntiagudas) de cuya parte superior salen dos grandes pinzas de cangrejo. En la parte superior de la cámara de la botella, en cambio, se representan dos faldas similares a las que llevan los guerreros y lo que podría ser una cinta.

En resumen, la escena, coherente con otras del mismo género, representa una procesoión de guerreros ricamente ataviados (con una gran variedad de trajes diferentes) acompañados de música (no sólo la de los dos músicos, sino también la producida por los propios guerreros que llevan polainas con sonajas) que probablemente tiene lugar en una zona edificada (tal vez la rampa de un edificio).

La presencia de un cordón suelto sobre el cuerpo del vaso Balzarotti podría aludir al «baile de la soga» del que se



Figura 15. Despliegue del dibujo de la Botella Balzarotti. Dibujo Museo de las Culturas, Milan.

trata en el párrafo anterior, como a otro posible momento de la coreografía de la procesión. Las dos faldas insinúan la idea de personas despojadas de sus ropas, o de prisioneros cuya desnudez es, para los Moche, su rasgo más característico. Partes de la ropa que parecen abandonadas (como los turbantes) también se encuentran en otras representaciones de danzas de guerra (Donnan 1982) y pueden aludir al hecho de que las danzas celebraban victorias militares en las que se capturaban cautivos.

La ocasión del baile

Hemos visto cómo las escenas pintadas pueden arrojar luz sobre un mundo perdido para siempre: el de los rituales y costumbres del pueblo moche. El corpus de vasijas

con danzas de personas vivas es muy escaso y aún son pocos los elementos característicos de estas personas que se han encontrado en contextos arqueológicos y que pueden utilizarse como elementos de conexión entre la realidad y el mundo retratado en estas vasijas. Aparte de los instrumentos musicales, dos elementos son muy característicos y son las llamadas «polainas», que se han interpretado como sonajas (Muelle, en Donnan 1982) y que se han encontrado en al menos un contexto arqueológico, y la sogá o cinta. La cinta parece ser una única banda muy larga de tejido monocromo. Sabemos que unas tiras de tela extraordinariamente largas (hasta 15 metros) envolvían el cuerpo de la dama de Cao. Estas tiras debían tejerse en telares en secuencia ocupando varios metros lineales³ en los grandes espacios abiertos que encontramos

3. Arabel Fernández, ponencia magistral en las IX Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos y Amerindianos, Milán, 19-22 de octubre de 2022.



Figura 16. Detalle de la parte superior de la Botella Balzarotti.

en los edificios ceremoniales. ¿Podemos imaginar que estas bandas se llevaban de algún modo en procesión con música durante los rituales funerarios que precedían a la envoltura y deposición del cadáver? ¿Es posible que los rituales funerarios incluyeran la captura y el sacrificio de cautivos, y que el ritual fuera supervisado por un sacerdote vestido de divinidad, para propiciar el paso de los reyes/reinas fallecidos al mundo de los muertos? La danza podía formar parte de rituales funerarios, como atestiguan las numerosas danzas macabras representadas en las botellas moche (véase más arriba) y, en al menos un caso, se conoce una escena pintada con una procesión musical y guerreros posiblemente acompañando a un difunto (McClelland, McClelland, Donnan 2007: fig. 3.125).

En una pieza del museo Larco (figura 5) vemos en el registro superior a los danzantes guerreros con la soga dirigiéndose hacia la deidad y en el registro inferior a los músicos y otros danzantes sin la soga. Así que podemos imaginar que los pintores pueden haber expresado diferentes papeles en la danza o incluso sólo diferentes momentos de la misma procesión. La música es

omnipresente: cuando los músicos no están directamente retratados, podemos imaginar que las sonajas y las piezas metálicas de las túnicas se hayan ocupado de ritmar la danza. Además, en muchos vasos, incluido el Balzarotti, destaca la representación muy precisa de las piernas dando exactamente el mismo paso, como en una fotografía en la que los diferentes bailarines están todos perfectamente en la misma posición, como si existiera una verdadera coreografía.

Otros elementos remiten al tema de la muerte: la presencia de perros, de libaciones, de vasijas similares a las que se notan en la «escena del entierro», mientras que la presencia de partes de las indumentarias abandonadas, de copas similares y del fruto del ulluchu (utilizado en contextos sacrificiales para facilitar la extracción de la sangre de las víctimas, véase Bussman, 2009) parecen aludir a los sacrificios humanos.

Reflexiones finales

Las escenas de danza con música son relativamente frecuentes en el mundo prehispánico. Durante el periodo Intermedio Temprano entre los Recuay hay representaciones de danza en círculo, así como entre los Chimú en el periodo posterior a los Moche. Hay un caso interesante de una botella chimú⁴ con músicos y personajes bailando en círculo en honor de un personaje representado a escala mayor con atuendos que lo identifican con un ancestro. Un hombre lleva ánforas probablemente con chicha para realizar las libaciones al ancestro.

Sabemos que las botellas moche decoradas con líneas finas estaban destinadas a celebrar momentos importantes en la vida de la élite. El escaso número de escenas de danza de los vivos sólo nos permite especular sobre lo que representaban y, en particular, sobre la ocasión en que tenían lugar estas procesiones bailadas. Como hemos visto, se nota la presencia de ciertos elementos recurrentes: a menudo una divinidad o un sacerdote vestido como una divinidad, el atuendo militar de ciertas figuras y, en general, el gran despliegue de vestimentas elaboradas, la presencia de comida y bebida, el hecho de que las danzas aparezcan extremadamente estandarizadas y con cierto grado de «preparación coreográfica» y espectacularidad; es decir, podrían aludir a contextos especialmente solemnes. La presencia de perros (recientemente encontrados sacrificados en los contextos de las tumbas de la élite, o representados en la cerámica que acompañaba al difunto, por ejemplo en Huaca Cao y en Sipán; Vásquez Sánchez, Rosales Tham y Dorado, 2009) y la presencia en algunos contextos de bandas de tela similares a las que se utilizaban para envolver a los muertos, aluden a celebraciones específicas para ritos funerarios, pero no se pueden excluir otras situaciones/ocasiones en la vida de la élite.

4. Se trata de la pieza ML ML017535. <https://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=18669>

Bibliografía

- AIMI, A. (2004). *Le culture del Perù da Chavin agli Inca. La collezione Federico Balzarotti al Castello Sforzesco*, Silvana Editoriale, Milano.
- BUSSMANN, R. W.; SHARON, D. (2009). Naming a phantom – the quest to find the identity of Ulluchu, an unidentified ceremonial plant of the Moche culture in Northern Peru, *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine* 5, 8. <https://doi.org/10.1186/1746-4269-5-8>.
- CASTILLO, L. J.; DONNAN, C. B. (1995). Los Mochica del Norte y los Mochica del Sur. En K. MAKOWSKI *et al.* (eds.), *Vicús*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 143-176.
- DONNAN, C. B. (1982). Dance in Moche Art, *Ñawpa Pacha*, 20:1, 97-120.
- (1992). *Ceramics of Ancient Peru*, Fowler Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- (2006). *Moche Ceramic Portraits*. En J. PILLSBURY (ed.), *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*, Studies in the History of Art 63, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers 40, 127-139. National Gallery of Art, Washington, D.C.
- DONNAN C. B.; MCCLELLAND, D. (1999). *Moche Fineline Painting. Its Evolution and Its Artists*, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- JIMÉNEZ BORJA, A. (1938). *Moche*, Editorial Lumen S.A., Lima.
- (1951). Instrumentos musicales peruanos, *Revista del Museo Nacional*, tomos XIX y XX, 1950-51, 37-189, Lima.
- LA CHIOMA, D. (2019). Las Danzas del Inframundo en el Arte Mochica, *Revista Kaypunku*, Volumen 4, Número 1 (Junio 2019): 183-228.
- LARCO, R. (1948). *Cronología arqueológica del norte del Perú*, Biblioteca del Museo de Arqueología Rafael Larco Herrera, Hacienda Chiclín, Sociedad Geográfica Americana, Buenos Aires.
- LOCKARD, G. D. (2009). A Design Analysis of Moche Fineline Sherds from the Archaeological Site of Galindo, Moche Valley, Peru, *Andean Past*, Vol. 9, Article 12, 195-228.
- MCCLELLAND, Donna; MCCLELLAND, Donald; DONNAN, C. B. (2007). *Moche Fineline Painting From San José De Moro*, UCLA, Cotsen Institute of Archaeology Press.
- MUELLE, J. C. (1936). Chalchalcha (un análisis de los dibujos muchik), *Revista del Museo Nacional*, tomo V, n. 1, Lima, 65-88.
- ORSINI, C.; ANTONINI, A. (2015). Oggetti d'incontro. Catalogo delle opere e guida al percorso del Museo delle Culture, *Il Sole 24ore Cultura*, Milano.
- QUILTER, J. (1997). The Narrative Approach to Moche Iconography, *Latin American Antiquity*, Vol. 8, No. 2 (Jun., 1997), 113-133.
- (2008). Art and Moche Martial Arts. En S. BOURGET & K. L. JONES (eds.), *The Art and Archaeology of the Moche: An Ancient Andean Society of the Peruvian North Coast*, University of Texas Press, Austin, 215-228.
- SAWYER, A. (1968). *Mastercraftsmen of Ancient Peru*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.
- SHARP, K. (2009). *Iconography for The Living or The Dead? New Perspectives on Moche IV-V Ceramic Iconography, North Coast Peru*, A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Master of Arts Degree, Department of Anthropology in the Graduate School Southern Illinois University, Carbondale, May 2009.
- TREVER, L. (2017). *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca, Peru*, Dumbarton Oaks Research Library & Collection, Washington D.C.
- VÁSQUEZ SÁNCHEZ, V. F.; ROSALES THAM, T. E.; DORADO, G. (2009). Morphotypes and Breeds of Dogs (*Canis lupus familiaris* L.) from the Moche Period, *Archaeobios* vol. 3 n. 1.



La cerámica ecuatoriana del periodo Formativo.

Las culturas Valdivia, Machalilla y Chorrera

José Luis Pano Gracia

Universidad de Zaragoza
jlpano@unizar.es

Resumen

Nos proponemos en este artículo hacer una reflexión sobre la cerámica que se produjo durante el periodo Formativo o Preclásico en el área andina septentrional (3500-500 a.C.). En especial, sobre las figuras de cerámica que se desarrollaron en las culturas del país que hoy denominamos Ecuador, principalmente las pertenecientes a los yacimientos de Valdivia, Machalilla y Chorrera. Asimismo, trataremos de establecer las oportunas comparaciones con las que se dieron en las tierras del antiguo México, como es el caso de las *pretty ladies* o mujeres bonitas que tan abundantemente salieron en las excavaciones del yacimiento de Tlatilco. Sin olvidarnos tampoco de su posible utilidad o funcionalidad ritual, casi siempre relacionada con el culto a la fertilidad, tanto agrícola como humana. El trabajo se complementa con breves comentarios sobre las piezas de alfarería que se dieron en estas culturas, sus tipologías y técnicas decorativas.

Palabras clave: cerámica, Ecuador, formativo, Valdivia, Machalilla y Chorrera

Abstract

In this article we propose to reflect on the pottery produced during the Formative or Preclassical period in the northern Andean area (3500-500 BC). In particular, on the ceramic figures that were developed in the cultures of the country we now call Ecuador, mainly those belonging to the sites of Valdivia, Machalilla and Chorrera. We will also try to establish the appropriate comparisons with those found in the lands of ancient Mexico, as is the case of the *pretty ladies* or pretty women that came out so abundantly in the excavations at the Tlatilco site. Nor should we forget their possible use or ritual function, almost always related to the cult of fertility, both agricultural and human. The work is complemented with brief comments on the pottery pieces produced in these cultures, their typologies and decorative techniques.

Key words: pottery, Ecuador, formative, Valdivia, Machalilla and Chorrera

De entrada, hay que señalar que la mayoría de los americanistas coinciden en afirmar que el periodo Formativo de la costa ecuatoriana es uno de los más antiguos de toda la América precolombina, y, en especial, el de la provincia del Guayas y el de sus zonas aledañas, donde se asiste al perfeccionamiento de las técnicas agrícolas y al desarrollo de los grandes poblados sedentarios del Nuevo Mundo. Es más, los especialistas no dudan en señalar que hubo culturas tan sobresalientes como las de Valdivia, Machalilla y Chorrera, estando, esta última, atestiguada tanto en la franja costera como en las tierras altas de la sierra del

Ecuador, e incluso hay testimonios de la misma en las zonas más alejadas de la región amazónica. Veamos, pues, la primera de estas culturas.

La cultura Valdivia

Esta cultura toma su nombre del yacimiento del mismo nombre, donde se han descubierto una gran cantidad de restos de cerámica de una gran calidad técnica y también estética. De hecho, todo parece apuntar que las técnicas

de la cerámica surgen en tierras americanas de un modo súbito y sin antecedentes conocidos en las costas del país que actualmente denominamos Ecuador, o, para ser más exactos, en las zonas antes citadas y en unas fechas que, según las últimas excavaciones efectuadas en el yacimiento valdiviano de Real Alto, se pueden situar en el año 3545 a.C. El mérito de ello se atribuye a la cultura Valdivia, aunque para explicar el nacimiento de su producción cerámica, que por el momento sigue teniendo la data más antigua de todo el continente americano, cabría recordar aquí algunas de las hipótesis que sobre este particular se han vertido a lo largo del tiempo.

Así, en la década de los años sesenta, los arqueólogos estadounidenses Clifford Evans y Betty Meggers, junto con el ecuatoriano Emilio Estrada (el descubridor de esta cultura en el sitio epónimo), señalaron las semejanzas formales y técnicas que existían entre la cerámica del yacimiento ecuatoriano de Valdivia y las piezas de la cultura japonesa de Jōmon, además de tener contextos culturales semejantes (E. Sánchez, 1992). Esta última cultura estaba situada en la isla de Kyūshū y constituida por grupos de pescadores que, favorecidos por las corrientes marítimas del Pacífico, pudieron llegar de un modo fortuito hasta las costas ecuatorianas, quizás empujados por un tifón y salvando una distancia de 8.200 millas náuticas (J. Alcina, 1971). La distancia es tan enorme que ha constituido el talón de Aquiles de esta teoría, aunque tampoco cabe descartarla, como se demostró en 1980 con la embarcación japonesa *Yasei-go III*, que con medios de navegación primitivos llegó a Guayaquil en 105 días (J. Errázuriz, 2000).

Después de la difusión de esta teoría, surge en la década de los años setenta la hipótesis de Donald W. Lathrap (1973), quien trató de buscar la respuesta al problema del origen de la cerámica ecuatoriana y, por ende, de la cerámica americana, en las selvas de la Amazonia, con el inconveniente de que es un territorio inmenso y a la espera de futuros estudios. De todos modos, y por descubrimientos posteriores, se ha señalado también si quizás la solución a este problema no estaría en algunos lugares del propio Ecuador, como es el caso del yacimiento citado de Real Alto, un asentamiento valdiviano en el que se atestigua la existencia de unas poblaciones con un carácter sedentario y con una disposición de sus viviendas, en torno a un espacio central a cielo abierto, que recuerda los poblados del oriente del Brasil. Sin embargo, hoy por hoy, no existe un total acuerdo sobre la génesis de la cerámica Valdivia, esto es, «si procede de algún desarrollo local, o si es de origen amazónico, o incluso transpacífico, de Japón» (E. Sánchez, 1989).

Pero sea cual sea el origen de la cerámica en el Nuevo Mundo, casi todos los americanistas coinciden en afirmar que los restos cerámicos del periodo Formativo Temprano en el Ecuador (3500-1500 a. C.), junto con los recientes descubrimientos de Monsú o de Puerto Hormiga en Colombia (con unas cronologías que rivalizan en antigüedad con las ecuatorianas), se pueden considerar como los más antiguos de toda la América precolombina, o dicho con otras palabras, a la cultura Valdivia se le atribuye por el momento

la producción de una de las cerámicas más tempranas y, sobre todo, más sofisticadas de todo el continente americano. Unas cerámicas, en definitiva, de las que existen excelentes ejemplos en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador (Quito), pero también en el Museo de América (Madrid) o en el Museu Etnològic i de Cultures del Món.

Las «Venus» de Valdivia

De la cultura Valdivia, cuyos primeros restos materiales se remontan al IV y III milenio a. C., destaca sobre todo la producción de unas figurillas de cerámica que surgen en torno al año 2500 a. C. —en sustitución de otras más antiguas de piedra— y que casi siempre suelen representar a mujeres desnudas, motivo por el cual han recibido de los arqueólogos el calificativo de «Venus» [fig. 1]. La mayoría de estas figuras son macizas y tienen un tamaño bastante diminuto, a lo sumo de 10 ó 12 centímetros de altura,

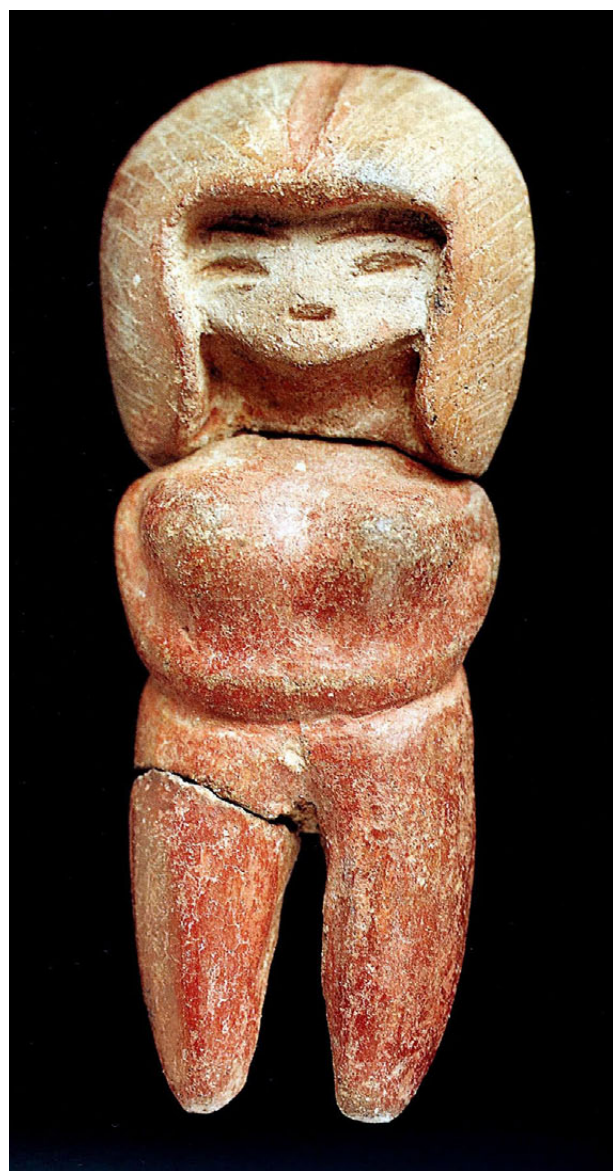


Fig. 1. Figura femenina. Cultura Valdivia.

aunque ocasionalmente se observa la existencia de piezas de un formato mayor y con la característica de ser huecas. Dentro de estas últimas las hay incluso que presentan el vientre abultado –semejando un embarazo– y con una piedrecilla o semilla en su interior que, cuando la figurilla se mueve, actúa a modo de sonajero, y de hecho se ha señalado que podrían representar diferentes etapas del ciclo vital de la mujer, desde la adolescencia hasta el embarazo (R. Matos, 2015).

Pero en ambos casos, tanto si las piezas son macizas como huecas, su ejecución es bastante estereotipada y ofrece los siguientes rasgos formales:

- Los cabellos suelen estar resueltos a base de finas incisiones o imitando, en algunas ocasiones, la forma de un casco pulido y brillante, mientras que las hay también que llevan en sus cabezas zonas depiladas o rasuradas (C. di Capua, 2002). Parece, dada su volumetría, como si llevaran grandes «pelucas», que además se desprenden con facilidad de las figuras. Existen también figurillas bicéfalas, como las que luego se comentarán en las culturas preclásicas del valle de México, y que resultan de una difícil interpretación.
- Los rasgos faciales están resueltos de una manera muy esquemática, mediante la técnica del punzonado: dos rayas horizontales para las cejas, dos puntitos para los ojos y un pequeño triángulo para la boca; esto es, sin ir más allá en la representación de la expresividad, que no es posible plasmarla en un espacio compositivo tan pequeño.
- Las extremidades tampoco presentan mayores logros artísticos: los brazos suelen estar pegados al tronco y cruzados bajo los pechos, careciendo por tanto de movimiento; y además son escasas las que conservan sus extremidades inferiores, así como la pigmentación rojiza que cubría sus anatomías, por lo que es posible que fueran lanzadas durante rituales y que las piezas se fragmentaran (R. Matos, 2015).
- Las figuras, que carecen de adornos faciales y corporales, evidencian un marcado acento sexual, ya que el ceramista de la cultura Valdivia puso un especial interés a la hora de modelar los senos y la zona púbica. Si bien, de la norma se salen aquellos ejemplares que presentan un abultamiento cónico en la zona genital, al parecer aludiendo al género masculino, y también los que combinan este abultamiento con la presencia de pechos, lo que suscita la idea de una representación bisexual (E. Sánchez, 1989).

En cuanto a la posible función o utilidad de estas «Venus», que no se han descubierto asociadas a enterramientos sino en lugares habitacionales o incluso en basureros, y casi siempre fragmentadas (E. Sánchez, 1989), las opiniones de los especialistas son bastante diversas. Hay autores que subrayan la posibilidad de que los curanderos de esta cultura las utilizarían en sus ritos y prácticas de sanación; otros, en cambio, señalan que estas figuras tendrían una funcionalidad propiciatoria de la fecundidad, o si se prefiere, para

ser enterradas en los campos de cultivo y que de este modo sirvieran para defender y aumentar la productividad de las cosechas (J. Alcina, 1987). Sin olvidarnos tampoco de que algunas de estas obras se puedan relacionar también con el uso de ciertas drogas que se mastican o que se inhalan, según ya escribieron Holm y Crespo (1981), y, en especial, cuando estas figuras tienen una cavidad en su parte superior que pudo servir para inhalar alucinógenos, o cuando tienen el carrillo de la cara abultado, caso de la figurilla de Chacras (Manabí), en una clara alusión a la iconografía tan habitual en el mundo precolombino a la hora de representar al mascador de coca. Cabe recordar que las hojas de esta planta, al mezclarlas en la boca con lejía, cal o cenizas, liberan el alcaloide de la cocaína, produciendo un efecto dinamógeno y, a dosis elevadas, alucinógeno.

Los recipientes cerámicos

En los yacimientos de la cultura de Valdivia se han descubierto también abundantes piezas de cerámica, como jarrros, cuencos y vasijas, que están ejecutadas en su mayoría con un dominio técnico bastante correcto, aunque sin excesivas complejidades desde el punto de vista tipológico. La decoración es por el contrario más variada, a base de motivos incisos, excisos, modelados y estampados, y su principal valía estriba en su fina terminación y en poseer unas superficies muy bien pulimentadas. Por lo demás, interesa resaltar la existencia de unas vasijas que muestran unas paredes de unas tonalidades negruzcas, que fueron

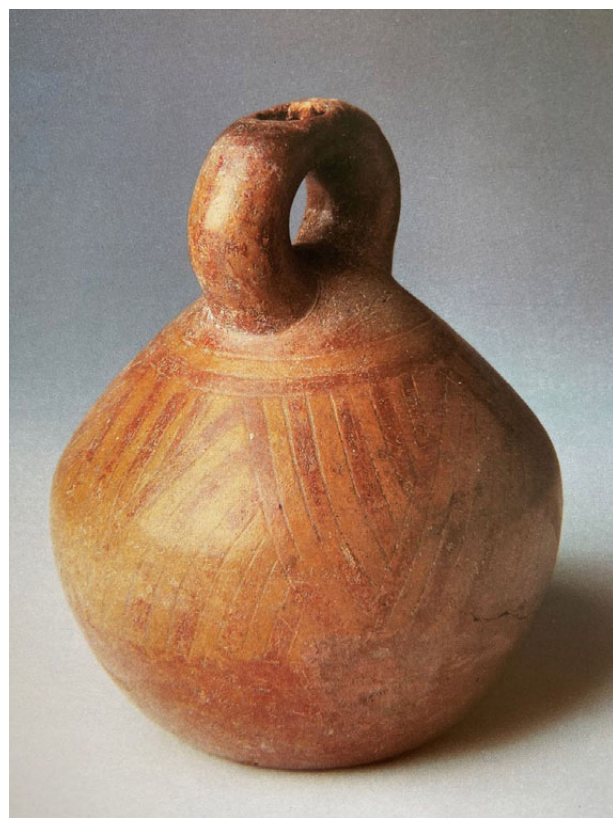


Fig. 2. Botella con «asa de estribo». Cultura Machalilla.

obtenidas a partir de unas cochuras o atmósferas reductoras, lo que demuestra el gran dominio que ya se tenía en aquella época tan temprana de los hornos y de los métodos de cocción. La cochura reductora es lo contrario que la oxidante, que permite obtener tintes pardos o rojizos (J. Alcina, 1987).

Finalmente, dentro del panorama evolutivo de la cultura Valdivia, que para algunos tuvo su origen en la llegada fortuita de pescadores japoneses a las costas del Ecuador, hay una fecha clave: la del año 1800 a. C. En torno a esta fecha no se sabe muy bien si la cultura Valdivia se extinguió o si dio paso a la cultura Machalilla. Sea como fuere, la cultura Machalilla es de una cronología más reciente, entre los años 1800 y 1500/1200 a. C., y fue también productora de figurillas de barro, aunque más esquemáticas que las anteriores, y de piezas de cerámica, en especial de la tipología de vasija globular con «asa-estribo» [fig. 2], de tanta repercusión en las culturas peruanas (J. F. Pérez *et al.*, 2001).

La cultura Chorrera

Es la cultura de una dispersión más amplia en el territorio ecuatoriano, constituyéndose en el antecedente de las ulteriores manifestaciones culturales, que son propias ya del periodo de Desarrollo Regional (500 a. C.-750 d. C. aprox.). Más que de una simple cultura, dotada de una fuerte jerarquización social, los especialistas en el tema hablan de un «horizonte cultural chorrera», ya que este pueblo se extendió no solo por la costa del Ecuador sino también por la sierra de este país, e incluso hay testimonios de la misma en las zonas más alejadas de la región amazónica. De tal manera que se puede afirmar que entre los años 1500/1200 y 500 a. C. hubo una cultura Chorrera, o por lo menos un «estilo» artístico que comprendió casi toda la superficie del país que hoy llamamos Ecuador, o por decirlo con palabras textuales de Hernán Crespo Toral (1976): «Es la cultura netamente ecuatoriana, la más extendida y la iniciadora de rasgos que evolucionaron posteriormente hacia otras culturas más modernas del país. Guarda relación con Mesoamérica y con Chavín, pero es suficientemente autóctona para afirmar que es el núcleo de la nacionalidad ecuatoriana». Palabras que adquieren una gran valía al provenir del que fue el primer director del Museo Nacional del Banco Central del Ecuador (Quito).

Las figuras de tipo «mate»

Dentro de esta cultura, y al igual que hemos visto en la cultura Valdivia, se dieron abundantes figurillas de barro, unas veces macizas y otras huecas, así como de un tamaño mayor que las «Venus», dado que las hay que miden hasta los 40 centímetros de altura. Entre las huecas sobresalen las piezas denominadas por los especialistas de tipo «mate» [fig. 3], que fueron elaboradas a partir de unas arcillas de grano fino y que presentan ya un cierto nivel artístico: bien porque ofrecen una cuidada elaboración técnica, recurriendo – por primera vez en el Ecuador – al empleo de moldes para



Fig. 3. Figura femenina tipo «mate». Cultura Chorrera.

la realización de su zona delantera, o bien por la introducción de la volumetría y de la pintura sobre sus superficies. Se consiguen, así, unas piezas de una gran belleza, aunque muestran casi siempre las mismas características formales:

- Las cabezas van cubiertas con unos amplios y pulidos cascos de forma semiesférica, cual si fueran un mate o calabaza, a la vez que van pintados de color rojo, valiéndose para ello de las semillas del achiote, y a ello se suma que en algunos de estos tocados se ha conseguido un acabado que ha sido definido como de «brillo de espejo». Además, y si contemplamos las cabezas de perfil, parece observarse la típica deformación craneal, símbolo de rango y de posición social elevada.
- Los ojos son abultados y con incisiones longitudinales, y de ahí que los arqueólogos los hayan llamado con el expresivo término de «ojos de granos de café», siendo un

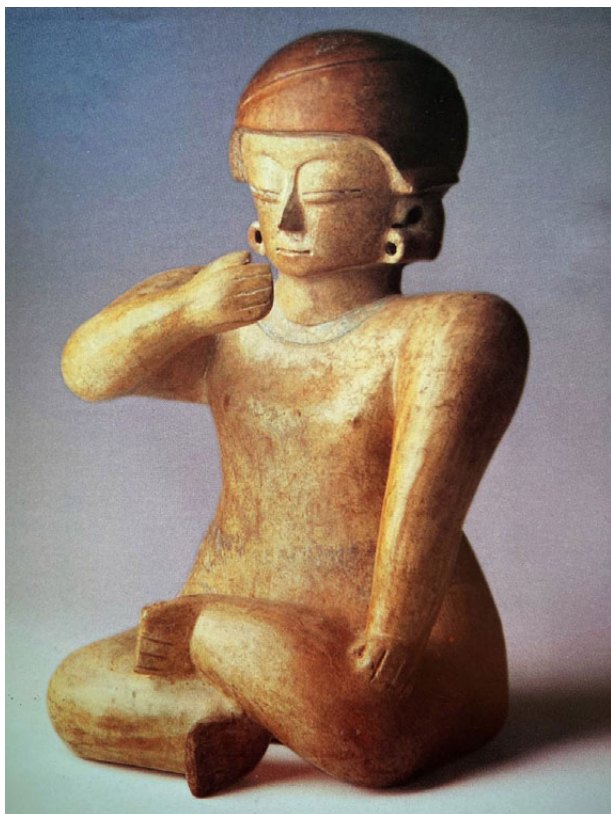


Fig. 4. Figura de adolescente. Cultura Chorrera.

modelo de ojo que tiene su origen en las figurillas de la anterior cultura Machalilla. También son típicas de las figuras chorrerianas las narices de forma trapezoidal.

- Los brazos, carentes de proporción y a veces muy gruesos, van paralelos al tronco y terminan en un simple muñón, mientras que la representación de los dedos se resuelve a base de simples incisiones. Se ha sugerido que son el reflejo de alguna enfermedad o de la práctica de algún tipo de deformación corporal.
- El cuerpo muestra dibujos incisos y zonas pintadas que emulan los vestidos, los tatuajes y las pinturas cutáneas de la vida real. El colorido empleado proviene de nuevo del rojo del achiote, por lo que contrasta con las tonalidades cremosas del fondo.
- El sexo de los personajes no siempre es distinguible, y lo estrictamente erótico no está presente en las figuras de Chorrera, e incluso la maternidad está tratada con una gran solemnidad. De una gran belleza estética es la figura de una muchacha sedente [fig. 4], conservada en el Museo del Banco Central (Quito), que muestra a una adolescente, sentada en el suelo y con las piernas cruzadas, y que lleva sobre su cabeza una especie de casco de color rojo, que puede ser tanto un tocado como un peinado (en este último caso, semejante al peinado embadurnado de achiote que usan en la actualidad los indios colorados).

La evolución de la cerámica

Pero además de las figuras de tipo «mate», que a veces se han encontrado rotas en los basureros del pueblo Chorrera, pudiendo haber servido para rituales domésticos antes de ser enterradas con sus dueños, hay que subrayar que las piezas de cerámica de esta cultura se caracterizan por sus paredes delgadas y duras, casi cristalinas, lo que denota una cuidada selección a la hora de elegir las arcillas que les sirvieron de materia prima, a la par que demuestran un perfecto dominio técnico en el momento de su cochura. A este dominio técnico, que ya nos indica el inicio de grupos especializados en el arte de la cerámica, cabe añadir también que las tipologías encontradas son ya bastante numerosas, como cuencos, botellas, vasijas globulares, platos trípodes, etc., mientras que los motivos decorativos son a su vez de una mayor variedad que en las culturas precedentes. Dícese desde la presencia de un engobe de color rojo que forma dibujos geométricos y que se encuentra delimitado por líneas incisas, pasando en otras ocasiones por la utilización antes de la cocción de una pintura iridiscente, obtenida a partir de un engobe mezclado con óxidos de hierro, hasta llegar a unas representaciones modeladas que ocupan por completo el cuerpo de la vasija, y donde sus ceramistas se detuvieron a mostrar los enseres de la vida cotidiana, como casas y embarcaciones, e incluso un amplio repertorio de figuras humanas, de animales y de frutos, siendo el precedente de la cerámica escultórica de tanto predicamento en el área Andina.

El resultado es pues de una gran creatividad artística y tipológica, y buena prueba de ello es la aparición de una botella de caño vertical y de asa plana que se une directamente al cuerpo de la vasija, cuando no a través de alguna figura modelada, tal y como luego volverán a verse en las cerámicas de las culturas peruanas; o por poner otro ejemplo, son también muy interesantes aquellas vasijas a las que se añadieron unos orificios que suenan al soplar o al verter el líquido del recipiente [fig. 5], y en ocasiones se cuidaron tanto de esta cuestión que los tonos que emiten se corresponden con las figurillas de aves que llevan modeladas. Así, pues, la valoración final no puede ser más positiva, pues el periodo Formativo del Ecuador es fundamental para comprender el ulterior desarrollo cultural y artístico de los Andes centrales.

Diferencias y semejanzas con las culturas preclásicas del valle de México

En tierras mexicanas, se constata durante el periodo Formativo o Preclásico la presencia de unos yacimientos a los que los arqueólogos han denominado con el nombre genérico de culturas preclásicas del valle de México, o si se prefiere, según la terminología empleada en México, con la designación de culturas preclásicas del Altiplano Central. Los integrantes de estas culturas se vieron atraídos a toda esta región por unas condiciones ambientales que podemos calificar de óptimas. De hecho, en su primera etapa, durante el llamado Preclásico Temprano



Fig. 5. Botella silbato. Cultura Chorrera.

(2500-1200 a. C.), se asiste al establecimiento en la zona de unas poblaciones sedentarias que ya estaban organizadas en pequeñas aldeas, al mismo tiempo que fue en esta época cuando comenzaron a fabricarse unas piezas de cerámica que, en un primer momento, eran toscas y de un acabado áspero, aunque con unas cronologías que se remontan al año 2300 a. C., pudiendo servir de referencia las que se produjeron en Tehuacán (Puebla). En las siguientes etapas del Preclásico, las aldeas se fueron haciendo cada vez mayores, y en sus enterramientos aparecen numerosas figurillas de barro y abundantes piezas de cerámica. Asimismo, en el Preclásico Tardío (400 a. C.-1 d. C.), ya se pudo hablar de obras arquitectónicas de gran envergadura, como el templo en el Cerro del Tepalcate, que se viene datando hacia el 450 a. C., y como el asentamiento de Cuicuilco, donde se estima que la primera ocupación humana tuvo lugar hacia el 1200 a. C., aunque con el transcurso del tiempo se convirtió en un importante centro urbano, donde además se erigió la pirámide homónima. Pero, al margen de estos restos arqueológicos, veamos cuáles fueron las manifestaciones cerámicas que se dieron en estas culturas del valle de México.

Figurillas de arcilla

Precisamente a un nivel agrícola que no fue tan desarrollado como el que alcanzaron los hombres de Cuicuilco, pertenecen un sinnúmero de figurillas de barro, entre las que



Fig. 6. Figura femenina. Tlatilco.

destacan las llamadas *pretty ladies* o 'mujeres bonitas' [fig. 6], que solían acompañar a los cadáveres en los enterramientos y que, por lo tanto, revelan la creencia en un «más allá» mejor. En su mayoría, muchas de estas figuritas proceden del que fue gran poblado de Tlatilco (nombre que significa 'lugar donde están escondidas las cosas'), siendo éste un yacimiento arqueológico que está situado al NO de la actual Ciudad de México y que se ha datado entre los años 1450 y 500 a. C. Y, en efecto, tan solo aquí, en Tlatilco, se

han encontrado alrededor de 4.000 de estas estatuillas, casi siempre femeninas, cuyas medidas oscilan aproximadamente entre los 3 y los 30 centímetros de alto, sin que falten tampoco algunos ejemplos que superan los cuarenta centímetros de altura.

Desde el punto de vista artístico, las *pretty ladies* fueron modeladas a mano y mediante la técnica del pastillaje, pudiendo ser tanto macizas como huecas, y suelen representar las delicadas figuras de unas mujeres que están tanto desnudas como semidesnudas, dada la climatología existente en la zona. Tienen además un canon bastante tosco y un evidente carácter simétrico, a la vez que en ellas predomina lo gráfico sobre lo plástico. Asimismo, casi siempre repiten los mismos caracteres formales, aunque tan distintos a los vistos en el Ecuador:

- Los rostros son de rasgos enigmáticos y estilizados, con los cabellos recogidos en un moño, formando trenzas o en complicados tocados, y tampoco faltan adornos corporales como orejeras, narigueras y collares.
- Los atributos sexuales secundarios, como pechos, caderas y muslos, bastante potenciados. Estos últimos han sido denominados por los arqueólogos como «piernas de cebolla», por recordar su aspecto bulboso.
- Las superficies de los cuerpos muestran decoraciones pictóricas sobre la cara o el resto de su anatomía, principalmente de color negro, amarillo y rojo, tratando así de reproducir los tatuajes y las pinturas cutáneas con que estas mujeres se adornarían en la vida real.
- Por último, el artista centró toda su atención en la zona frontal de la obra, mientras que en la parte posterior apenas insinuó la anatomía del personaje.

Sobre ellas se ha dicho que el hecho de poseer unas caderas y unos muslos tan desarrollados les confiere un carácter de culto a la fertilidad; pero, y esto es muy importante, de un culto a la fertilidad tanto humana como agrícola, dado que son el producto de una sociedad que estaba basada en el cultivo de la tierra, una idea ya la hemos comentado en la cultura Valdivia. Se cree, en definitiva, que muestran la preocupación del ser humano por el misterio de la fecundidad, bien de la mujer, bien de los campos de cultivo (al igual que sucedía en las culturas neolíticas del Oriente Próximo). Todavía más, Laurette Séjourné (1984) piensa que estas figurillas simbolizarían al maíz –la planta mágica por excelencia de Mesoamérica– y que, en consecuencia, serían el primer atisbo de una divinidad agrícola; además, y dado que existen también figuras bicéfalas [fig. 7], como en Valdivia, para esta autora es posible que representen las espigas dobles de maíz. En cambio, José Alcina (1991) ve en estas iconografías bicéfalas una primera alusión a la idea de la dualidad que está en la base de todo el sistema religioso mesoamericano, o quizás, como indica Patricia Ochoa (2004), que estas figurillas representen las etapas de la fertilidad tanto de la naturaleza como del cuerpo femenino.



Fig. 7. Figura bicéfala. Tlatilco.

Ahora bien, al tratar de precisar un poco más el posible significado de estas representaciones femeninas, que para Piña Chan (1955) indicarían la preponderancia de la mujer en la sociedad o incluso la existencia de clanes matrilineales, nos encontramos con una gran variedad tipológica de figuras, tal y como si el artista copiara lo que estuviera viendo con sus ojos, aunque a grandes rasgos se constata la existencia de dos tipos de figuras: las que responden al modelo de gruesas carnes, grandes pechos y formas rotundas; y las que poseen una silueta más estilizada, con un canon más armonioso y con unos pechos más pequeños. Es muy probable, por tanto, que el primer modelo sea la imagen de la mujer casada, o, mejor dicho, de la madre, y que el segundo sea el arquetipo de la muchacha joven que todavía no ha sido fecundada. Y fue precisamente a estas últimas figuras, mucho más bellas y gráciles, a las que los arqueólogos les pusieron el nombre de *pretty ladies* o ‘mujeres bonitas’, un término con el que luego se designó a todas estas estatuillas (P. Westheim, 1987).

Pero, además de estas iconografías femeninas, también se han encontrado representaciones masculinas de un gran interés, como es el caso de chamanes, bailarines, jugadores de pelota o niños del tipo denominado *baby face* (‘cara

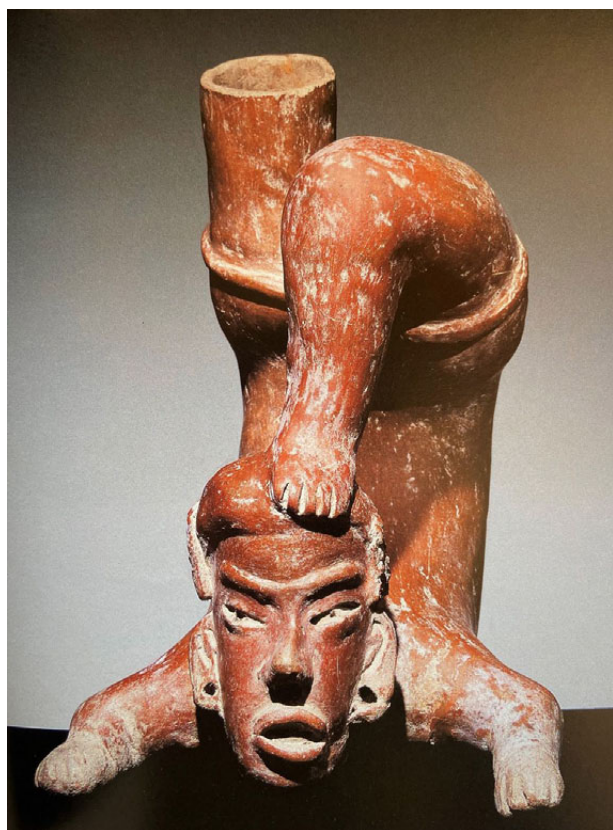


Fig. 8. Botella con figura de acróbata. Tlatilco.

de niño'), y hasta escenas eróticas y, sobre todo, las figuras de acróbatas que se encuentran realizando un complicado ejercicio gimnástico [fig. 8]. Las figuras de estos acróbatas, que es muy posible que hicieran *pendant* con unas bailarinas de faldita corta, tienen un atractivo especial porque, frente a las poses hieráticas de las *pretty ladies* que antes hemos descrito, están resueltos con un increíble dinamismo y con una magistral concepción del bulto redondo, e incluso hay también figuras femeninas que resultan mucho más naturalistas que las habituales, por lo que es bastante posible que todos estos avances artísticos se deban al influjo de la cultura olmeca en el yacimiento de Tlatilco, debido a un traslado de la población olmeca a esta zona del centro de México (Lothrop, 1979).

Por último, en los enterramientos de las culturas preclásicas se han hallado también numerosas piezas de cerámica; las cuales, según Covarrubias (1950), debemos entenderlas como pertenecientes a una cerámica de lujo o de ofrendas, y no como unas obras que formaran parte de las vajillas de un uso cotidiano. Estas piezas suelen tener el fondo curvo y los pies trípodes, aunque a lo largo del Preclásico fueron evolucionando hacia unas tipologías que, sin olvidar la funcionalidad práctica del recipiente, se hicieron cada vez más complejas y variadas. En cuanto a su decoración, recurren a técnicas ornamentales que son muy diversas, raspados, estampaciones o policromías; por contra, los motivos que reproducen son en su mayoría de naturaleza

geométrica, líneas onduladas, triángulos, puntos, etc. Pero quizás lo más importante de estos vasos preclásicos sea la circunstancia de que en ellos están ya gestadas, aunque sea de una manera incipiente, las características formales y tipológicas de la posterior cerámica mesoamericana (J. Alcina, 1987).

A modo de valoración

De las figuras que hemos comentado resultan particularmente atractivas las Venus de Valdivia, de un tamaño diminuto y distinguibles por la volumetría de sus cabelleras, frente a las *pretty ladies*, con sus cabellos recogidos y sus piernas de «tipo cebolla», mientras que las figuras de tipo mate, con sus cascos amplios y brillantes o sus ojos del tipo «grano de café», son también inconfundibles. Con posterioridad al periodo Formativo ecuatoriano, en la etapa de Desarrollo Regional (500 a. C.-750 d. C. aprox.), se producen también excelentes figuras y cerámicas en las culturas Jama-Coaque, Guangala y Tolita, y lo mismo sucede en Mesoamérica con las figuras de estilo Chupícuaro, pertenecientes al Formativo Tardío, o con las figuras del occidente de México halladas en las denominadas «tumbas de tiro» (500 a. C.-600 d. C.), donde el repertorio de piezas individuales y de escenas colectivas es abrumador, pero también distinguibles por sus deformaciones físicas o por su aspecto caricaturesco. A todas estas figuras se suman las piezas de cerámica destinadas para los rituales o los ajueres funerarios, con notables avances técnicos tanto en las cochuras como en la decoración, ya sea pintada o escultórica.

Bibliografía

- ALCINA FRANCH, José, «El 'Formativo' americano a la luz de los posibles influjos recibidos por el Atlántico», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 17, Las Palmas de Gran Canaria, 1978, pp. 103-149; y del mismo autor, *Arte precolombino*, Madrid, Alhambra, 1987; y *El Arte precolombino*, Madrid, Anaya, 1991.
- CAPUA, Constanza di, *De la imagen al icono. Estudios de arqueología e historia del Ecuador*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 2002.
- COVARRUBIAS, Miguel, «Tlatilco: el arte y la cultura preclásica del Valle de México», *Cuadernos Americanos*, Año IX, vol. 59, núm. 3, México, Editorial Cultura, 1950, pp. 149-162.
- CRESPO TORAL, Hernán, *Tesoros del Ecuador. Arte precolombino y colonial*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976; del mismo autor *et al.*, *Arte ecuatoriano*, Barcelona-Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, 1976, 2 vols.
- HOLM, Olaf y CRESPO, Hernán, «Las Culturas Formativas», en *Historia del Ecuador*, Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, 1981, vol. I, pp. 87-191.
- LATHRAP, Donald W., «Ancient Ecuador: Culture, clay and creativity 3000-300 B. C.», *Field Museum Bulletin of Natural History*, Chicago, 1975.

- LOMBARDO de RUIZ, Sonia (comis.), *Arte precolombino de México* [catálogo de la exposición], Madrid, Olivetti/Electa/Ministerio de Cultura, 1990.
- LOTHROP, Samuel K., *Los tesoros de la América antigua*, Barcelona, Destino-Skira, 1979.
- ERRÁZURIZ, JAIME, *Cuenca del Pacífico: 4.000 años de contactos culturales*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.
- MATOS, Ramiro, «Figuras de Valdivia» en la web: <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/ca/coleccions/coneix-mes-coleccions/figurates-valdivia> [14/10/2022].
- OCHOA CASTILLO, Patricia, «Preclásico», *Museo Nacional de Antropología. México*, México-Barcelona, CONACULTA-INAH/Lunwerk Editores, 2004, pp. 43-73
- PÉREZ, Juan Fernando *et al.*, *Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Sala de Arqueología*, Quito, Banco Central del Ecuador, 2001.
- PIÑA CHAN, Román, *Las culturas preclásicas de la cuenca de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- SÁNCHEZ MONTAÑÉS, Emma, *La cerámica precolombina, el barro que los indios hicieron arte*, Madrid, Anaya, 1988; y de la misma autora, *El Arte precolombino (II)*, núm. 22, Madrid, Historia 16, 1989.
- SÉJOURNÉ, LAURETTE, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1980.
- WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Madrid, Alianza, 1987.



Las huacas Moches y sus relieves pintados

Sarai Ramos Muñoz

Doctoranda en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza; Máster en Análisis y Gestión del Patrimonio Artístico (UAB); Historiadora del Arte (UAB) y Educadora Infantil (IPS-UAH). Miembro del Grup d'Estudis Precolombins (GEP) y de la Societat Catalana d'Estudis Històrics (SCEH) de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC). C.E.: sarai_ramos_8@hotmail.com

Resumen

En el siguiente artículo se lleva a cabo un estudio iconográfico e iconológico de la decoración pictórica, a modo de relieves y/o pintura mural, de cuatro huacas moches distintas, pero relacionadas entre ellas, situadas en el Valle de Moche y el Valle de Chicama.

Para llevar a cabo la investigación, primero se hace una explicación general de la estructura arquitectónica de cada edificio y, después, de cada estancia. A continuación, se hace una descripción y un análisis de las pinturas encontradas en cada una de las huacas, centrándonos en la forma, la estructura, los motivos y los colores de cada una de ellas. De este modo, podemos compararlas y estudiarlas viendo sus similitudes, diferencias y los significados de los distintos relieves pintados de estas cuatro huacas moches.

Palabras clave: huacas moches, iconografía, iconología, relieves pintados, pintura mural.

265

Abstract

In the following article, an iconographic and iconological study is carried out of the pictorial decoration, in the form of reliefs or mural paintings, of four different but related Moche huacas, located in the Moche Valley and the Chicama Valley.

In order to carry out this investigation, first a general explanation is given of the architectural structure of each building and then of each room. Next, a description and analysis are made of the paintings found in each of the huacas, focusing on the shape, structure, motifs and colors of each of them. In this way, we can compare and study them by seeing the similarities, differences and meanings of the different painted reliefs of these four Moche huacas.

Key words: Moche huacas, iconography, iconology, painted reliefs, mural painting.

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1426

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsa>

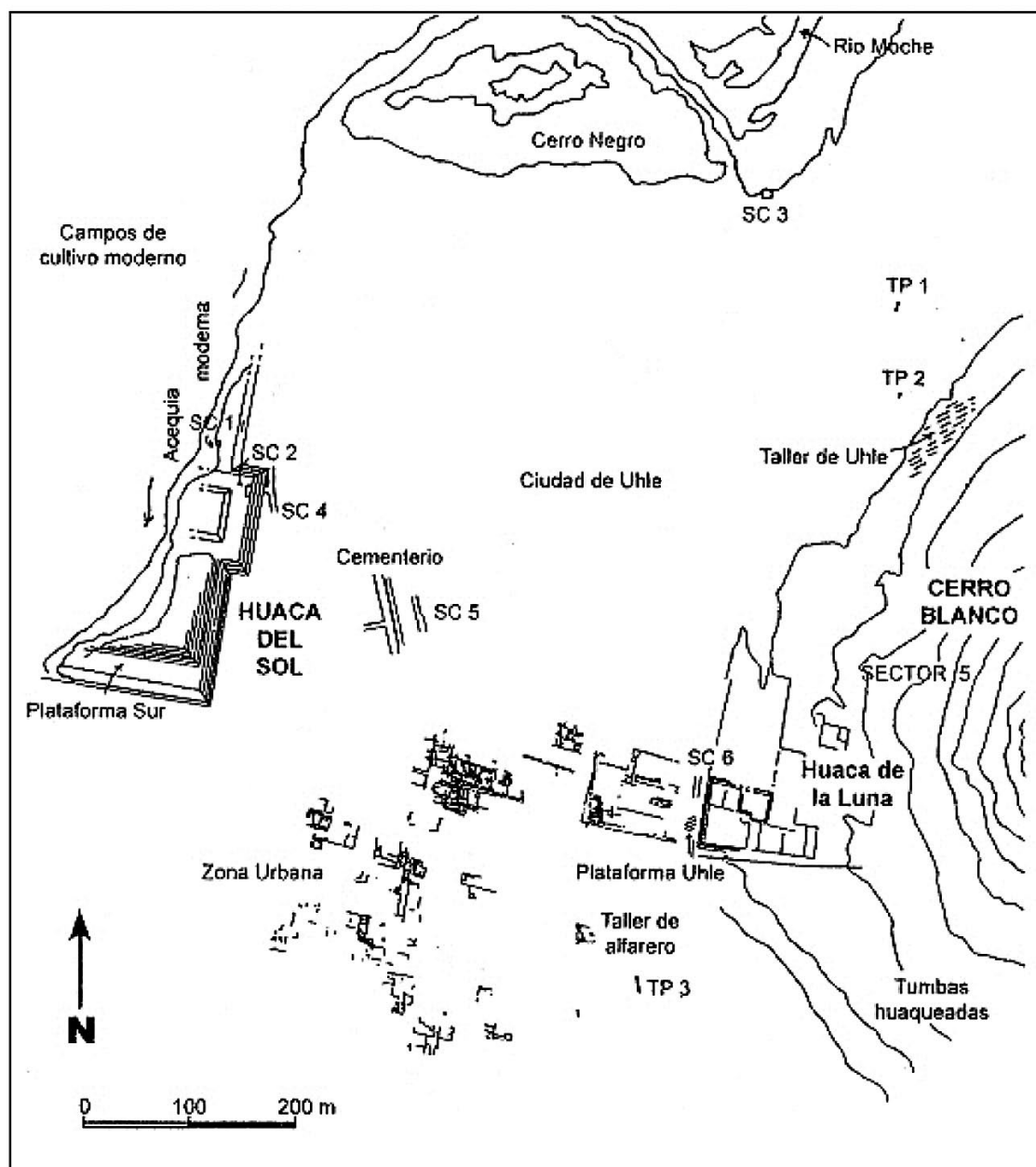


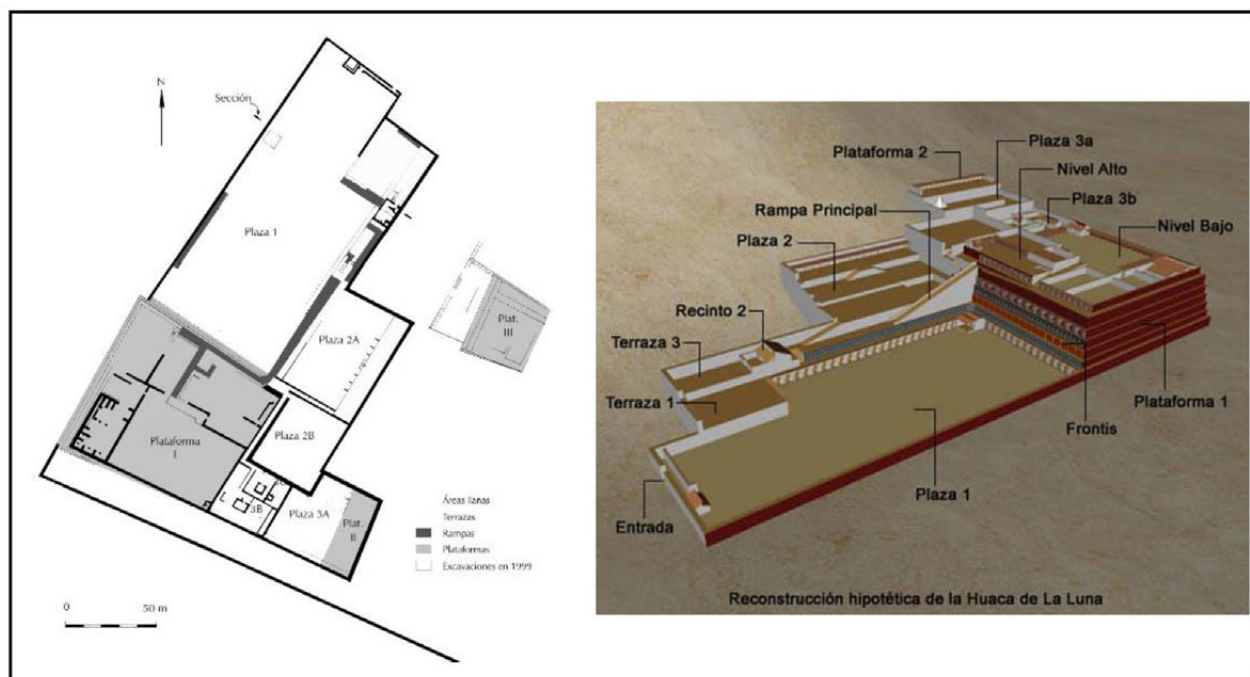
Fig. 1: Plano del complejo arqueológico de las Huacas de Moche.

1. El complejo de las Pirámides de Moche

Este complejo arqueológico consta de la Huaca de la Luna (HL) y la Huaca de El Sol (HS), y es considerado uno de los más importantes de toda la costa norte del Perú. También fue la capital y el centro ceremonial más destacado de la cultura Moche desde el siglo I a.C. hasta finales del siglo IX d.C. Las Huacas¹ están situadas a 5 km al S de Trujillo, en el distrito de Moche, y forman parte del conjunto de las Pirámides de Moche (fig. 1). Los materiales de construcción

utilizados son los adobes sin cocer, hechos con moldes² y con distintas marcas del fabricante mediante puntos y rayas o aspás³ situadas en la cara superior. Pese a que la función de estos edificios aún está en discusión, gracias a los restos hallados en ellos, se cree que la HS era la sede administrativa y la HL la sede religiosa (AA. VV, 2005; ALCINA FRANCH, J., 1991; CASTILLO, L. J., 1997; MORALES, R. y TORRES, N., 1997; MORALES, R. y TORRES, N., 1998; MORALES, R., 1997; PILLSBURY, J., 1999; UCEDA, S., 1997; UCEDA, S., 2000).

1. Entre la HL y la HS hay un gran complejo urbano que, posiblemente, era la residencia de la élite.
2. La fabricación con moldes permitía tener adobes con las mismas dimensiones y calidad.
3. Se cree que las marcas corresponden a la comunidad que los fabricó y que servían para controlar la cantidad de adobes con los que contribuían en la construcción de la Huaca. En la HS se han encontrado unas 96 marcas distintas y en la HL 128.



Lám. 1: Plano y reconstrucción de la Huaca de la Luna, Complejo de las Pirámides de Moche, Perú.

1.1. Huaca de La Luna

La HL se encuentra en la ladera O de la base del Cerro Blanco. Se trata de un complejo arquitectónico de 290 m de N-S y 210 m de E-O, construido todo con adobe y conformado por diferentes estructuras (lám. 1). Es una pirámide escalonada con un patio delantero cercado por un muro grueso, un sector anexo y múltiples construcciones en su cima, a la que se accedía por una rampa muy larga.

Según los estudios arqueológicos, los mochicas tenían un modelo establecido para el diseño de las pirámides ceremoniales basado en una pirámide (la Plataforma I) con un amplio espacio delantero cercado por un muro (Plaza 1). Pero, en la HL encontramos una larga plataforma al lado derecho y, para llegar a la cima de la pirámide, una larga rampa (Rampa Principal) en cuya cúspide hay una plataforma con un altar (Nivel Alto) y un patio inferior (Nivel Bajo). La complejidad en la construcción de este monumento se debe al uso prolongado del edificio y a la variedad de ceremonias celebradas en él; lo cual también explica la presencia de muchos otros ambientes: las terrazas, los patios 2 y 3, las Plataformas II y III..., que complementan el modelo básico de Pirámide + Plaza + Anexo (AA. VV, 2005; ALCINA FRANCH, J., 1991; CASTILLO, L. J., 1999; GAMBOA VELÁSQUEZ, J., 2005; GILI, M. L. y PÉREZ ZAVALA, G., 2010; UCEDA, S., 1997a; UCEDA, S., 1997b; UCEDA, S., 2000).

En los últimos estudios se ha demostrado que la HL en realidad se compone de dos templos: el templo viejo y el templo nuevo. El primero estaría conformado por las Plataformas I y II y se habría usado en el período del 50-600 d.C.

En cambio, el segundo templo estaría conformado por la Plataforma III y habría sido utilizado entre el 600-850 d.C.; marcando así una primera época de florecimiento y otra de decadencia del pueblo mochica (UCEDA, S.; MORALES, R. y Mujica, E., 2016).

Plataforma I

Es el núcleo más alto de la HL y fue el producto de varias construcciones superpuestas a lo largo de casi 600 años. Hasta el momento han sido seis los edificios identificados, desde el Edificio A al F⁴. La estructuración del espacio consiste en patios, plazas y recintos permitiendo la comunicación entre diferentes ambientes. Puede tratarse de espacios con galerías techadas, o no, y presentar diseños iconográficos en relieve o pintura mural. Esta plataforma se divide en dos elementos arquitectónicos: el nivel superior (N) y el nivel inferior (S y N-O).

Al S hay un muro con relieves policromados en muy buen estado de conservación con diferentes motivos iconográficos: El Degollador, peces lifes, manta rayas, arañas/cangrejos, cabezas de aves y volutas. Además, hay tres murales superpuestos: el Dios de los báculos, El Degollador y el Dios de los báculos de perfil con los báculos acabados en cabezas de aves y la cabeza de zorro (lám. 2). Todos estos motivos iconográficos son típicos del imaginario mochica y representan, tanto a sus ancestros, como a sus divinidades más importantes. Los colores de todos estos relieves son muy brillantes y vivos, destacando los rojos, amarillos y blancos.

4. Siguiendo un calendario ceremonial, el viejo templo fue enterrado sucesivamente para construir sobre él una nueva plataforma más elevada y amplia.



Lám. 2: Relieves policromados del Templo Viejo de la Huaca de la Luna.



Lám. 3: Vista actual y reconstrucción de la Fachada principal de la Huaca de la Luna.

Al N encontramos la impresionante fachada principal de la HL. Se trata de una estructura escalonada policromada única en el mundo (lám. 3). En sus 95 m de base y 24 m de altura conserva sus siete escalones pintados con colores muy vivos. En época colonial, parte de la fachada fue destruida para abrir un acceso, pero esto ha permitido que se vean hasta tres fachadas superpuestas que siguen el mismo modelo iconográfico. En el primer nivel encontramos guerreros victoriosos, con ropajes de soldados, tocados y porras, portando a prisioneros desnudos atados con una soga al cuello. En el segundo nivel están Los Danzantes, o

sacerdotes bailando, justo a la altura del acceso al templo, dando así la bienvenida a los visitantes. Éstos van vestidos ricamente y portan grandes tocados blancos en forma de triángulo invertido. El tercer nivel tiene representado a un animal mítico moche: la araña-cangrejo. Se trata de la representación de perfil y desde arriba de este ser, el cual tiene brazos de humano y porta un cuchillo en uno y una cabeza decapitada en otro. En el cuarto nivel hay un ser humano divinizado con el pelo radiante, colmillos, garras en los pies, cinturones serpentiformes, un báculo en forma de serpiente acabado en cabeza de zorro arriba y



Fig. 2: Detalle de relieve del Dios Ai-Apaec del muro E del patio del Edificio C-B, Huaca de la Luna.

de pez abajo, y peces en la mano y colgando del hombro. En el quinto nivel está el felino con cola de saurio con una cabeza humana degollada en una de sus patas delanteras. Nuevamente, se trata de un ser mítico moche. En el sexto nivel se representa un caimán y una serpiente que se dirigen al dios principal Ai-Apaec representado con patas de falcónido y dos cabezas de zorro a lado y lado. El último nivel, el séptimo, tiene representado al Dios de las montañas con las pupilas excéntricas, orejas bilobulares y cuatro apéndices que le salen del cuerpo en forma de serpiente acabados en cabeza de cóndor. Porta un tocado circular, una camisa con placas de metal y un taparrabos y, en sus manos, un cuchillo y una cabeza humana.

Esta gran fachada es el centro de la Plataforma I y sería el lugar dónde se llevarían a cabo los rituales de preparación para el sacrificio de los prisioneros. La paleta de colores utilizada en la fachada es muy amplia, pero de nuevo destacan los rojos, amarillos, blancos, azules y negros. Al N-E de la Plataforma I, en el nivel superior, se encuentra la *Unidad 6*. Esta estructura fue excavada por M. Tufinio y se encontraron diferentes relieves policromados y pinturas murales. En el lado O de los relieves del Edificio C aparecen personajes antropomorfos. En el muro E del patio del Edificio C-B también hay relieves policromados del dios Ai-Apaec (fig. 2), y en la esquina N-O y en el vano aparecen escaques en franjas diagonales con mantas rayas muy geométricas todo pintado de rojo con detalles blancos y negros (fig. 3). Los demás muros solo están enlucidos y pintados de blanco.

En el N-E de la Plataforma I, en el nivel inferior está la *Unidad 13*. Al N encontramos el frontis principal con un relieve policromado no muy bien conservado; al O los muros están enlucidos y pintados de blanco y la escalera solo está enlucida (FRANCO, R., 2016a y b; GIL, M. L. y PÉREZ ZAVALA, G., 2010; UCEDA, S., 1997a; UCEDA, S., 1997b; MONTOYA, M., 2000; MORALES, R., 2003; MORALES, R.; ASMAT VALVERDE, M.; SOLÓRZANO, J.; ASMAT SÁNCHEZ, M.; SÁNCHEZ, L. y GIL, D.; 2018a; UCEDA, S., 2000; UCEDA, S. y TUFINIO, M., 2003; UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R., 2003; TUFINIO, M., 2000a; TUFINIO, M., 2000b; TUFINIO, M.,



Fig. 3: Esquina N-O y vano del Edificio C-B, Huaca de la Luna.

2008b; UCEDA, S.; MORALES, R. y MUJICA, E., 2016; UCEDA, S., 2018 y VARGAS, D., 2006).

La Plaza 1 o Patio ceremonial

Se encuentra al N de la Plataforma I y ocupa 180 m de largo x 100 m de ancho. Es un espacio anexo a otros edificios que contienen espacios interiores cerrados. Es la plaza más grande y por ello se cree que era el lugar desde el cual se veían las ceremonias y rituales. Además, en ella se encuentran restos óseos humanos y relieves policromados con la imagen de El Degollador; con colores rojos, amarillos, blancos y negros (fig. 4). En este mismo recinto encontramos más relieves policromados que presentan las mismas características estilísticas: representación de rituales y seres divinos en colores rojos, amarillos, blancos y negros.

En una de las esquinas de la plaza, al N-E, está el Recinto esquinero (fig. 5). Éste está dividido en dos ambientes techados a dos aguas sobre una plataforma y tiene una pequeña rampa que lo une con la plaza. Se cree que este espacio se utilizaba para preparar los rituales que se llevaban a cabo en la plaza. El recinto está completamente decorado con escenas muy complejas y un gran *horror vacui* en los muros E y N, denominado por los expertos como Tema Complejo 1 y 2⁵. En el muro N se representa el Tema Complejo 2, dividiendo el espacio en tres zonas por las sogas

5. Para más información sobre los Temas Complejos, véase FRANCO, R., 2016a y FRANCO, R., 2016b.



Fig. 4: Relieve del dios Ai-Apaec de Patio Ceremonial de la Huaca de la Luna.



Fig. 5: Recinto esquinero E de la Plaza Ceremonial, Huaca de la Luna.



Fig. 6: Muro lateral O del Recinto esquinero de la Plaza Ceremonial con guerreros, Huaca de la Luna.

Danzantes, el desfile de Los Guerreros, los diferentes niveles con relieves de Ai-Apaec, las serpientes antropomorfas o el muro occidental con personas cogidas de las manos en la parte superior y guerreros en la parte inferior (lám. 4). De nuevo, todos estos dibujos representan divinidades y ancestros moches y están pintados con la gama de colores de rojos, amarillos y azules. Quizás todos estos motivos se representan en esta gran plaza porque era el lugar más importante de la HL, ya que se cree que era uno de los lugares donde se realizaban los rituales y ceremonias más destacados y donde se mostraba a los prisioneros y gobernantes de otros pueblos el poder y la fuerza de los moches (Asmat Valverde, M. y Asmat Sánchez, M.; 2018; Franco, R., 2016a y b; Morales, R., 2003; Morales, R.; Asmat Valverde, M.; Solórzano, J.; Asmat Sánchez, M.; Sánchez, L. y Gil, D.; 2018a; Morales, R.; Asmat Valverde, M.; Solórzano, J.; Asmat Sánchez, M.; Sánchez, L. y Gil, D.; 2018b y Uceda, S. y Tufinio, M., 2003; Uceda, S.; Morales, R. y Mujica, E., 2016 y Uceda, S., 2018).

Plaza 2

En la esquina N-E de la Plataforma I, a un costado de la Plaza 1, está la Plaza 2. Mide 63 m de largo x 43 m de ancho y no se sabe la unión que hay entre ambas plazas, separadas por una diferencia de casi 10 m de altura. La galería frontal tiene un relieve de peces estilizados (fig. 7) y el resto de los muros solo están pintados de blanco. Dentro de la Plaza 2 se encuentran diferentes áreas/unidades, todas ellas ricamente decoradas, seguramente porque se celebraban ceremonias importantes en ella.

Dentro de la propia Plaza 2 está la *Unidad 10*; un recinto donde se encontraron restos de cerámicas y huesos de humanos y de camélidos. Algunos de sus ambientes presentan enlucidos blancos en los muros divisores (MD3 y MD4) y, en el ambiente 4 hay unos relieves de escaques con cabezas de pez, cabezas de aves y volutas (muros externos) (fig. 8) y pintura blanca (muros internos).

Al S-E de la Plaza 2 está la *Unidad 11*, ocupando 278 m² (lám. 5). Fue excavada por M. Montoya y se establecieron cuatro etapas constructivas diferentes. En ella se encontraron restos de cerámica Moche y Chimú, huesos de humanos y de camélidos, diferentes vegetales, conchas, etc. En la etapa 1, el muro ancho 1 (MA1) estaba enlucido y pintado de blanco (N) y rojo (S). En la etapa 2, el MA2 (N) y el MA1 (O) estaban decorados con relieves policromados de Ai-Apaec en el Piso 1A y enlucidos y pintados de blanco en el Piso 1B; y el MA3 (O) estaba enlucido y pintado de rojo. En la etapa 2 también se encuentra el Edificio E donde está el altar con pintura mural de franjas amarillas, blancas y rojas (O) y rojas y blancas (E). De la etapa 3 destaca la ampliación del patio decorado con relieves muy fragmentados en los rellenos de adobe tramados (RAT2a y RAT2b) con colores como el rojo, amarillo, negro y blanco. A esta etapa pertenece el Edificio D que tiene diferentes muros enlucidos en el perfil N y relieves del dios Ai-Apaec en el MA6. En la etapa 4 se construyó el Edificio C, y solo se



Lám. 4: Relieves de la Plaza Ceremonial de la Huaca de la Luna.



Fig. 7: Relieve con peces estilizados, Plaza 2, Huaca de la Luna.



Fig. 8: Relieves de la unidad 10 de la Plaza 2, Huaca de la Luna.

conserva el enlucido blanco del MA3 porque los relieves están muy dañados.

En la esquina N de la Plaza 2 está la *Unidad 12*, que fue excavada por R. Tello y pertenece a las tres últimas etapas constructivas de la HL. Destacan el muro N del patio ceremonial decorado con relieves del dios Ai-Apaec (fig. 9). Durante la excavación se encontraron muchos hoyos de huaqueo y restos de dos tumbas chimús y una tumba moche, dejando claro el uso prolongado de la HL. Dentro de ellas se encontraron esculturas pequeñas, textiles, metales, conchas y maquetas de madera (ASMAT VALVERDE, M. y ASMAT SÁNCHEZ, M.; 2018; BAYLÓN, J.; BURGOS, L.; DÍAZ, R.; PARDO, C. y RODRÍGUEZ, V., 1997; GILI, M. L. y PÉREZ ZAVALA, G., 2010; MONTOYA, M., 1997; MONTOYA, M., 1998;

MORALES GAMARRA, R.; 2003; TELLO, R., 1997; TUFINIO, M.; 2008b; UCEDA, S., 1997a y UCEDA, S., 2000 y UCEDA, S.; MORALES, R. y MUJICA, E.; 2016 y UCEDA, S., 2018).

Plataforma II

Se encuentra al S-E de la Plataforma I, en el lugar más interno del templo, tiene unas dimensiones aproximadas de 45 m S-N x 17 m E-O y consta de unos 800.000 adobes. Está formada por la Plaza 3⁶, la cual está subdividida en tres recintos: 3A, 3B y 3C.

La **Plaza 3A**, junto con la Plataforma II, formaban parte de una sola unidad arquitectónica y ceremonial en el O. Los sacrificios⁷ que se realizaron aquí se concentraron en la parte N, frente a un conglomerado rocoso a los pies del Cerro

6. Todos estos ambientes se relacionan con los sacrificios ya que se han encontrado muchos restos óseos de personas sacrificadas de diferentes formas.

7. Se han encontrado muchas tumbas y restos cerámicos y, gracias a las capas de tierra, se ha podido determinar que en esta plaza se llevaron a cabo sacrificios humanos en dos momentos temporales distintos propicios para los rituales: durante el periodo de lluvias por el fenómeno de El Niño y después de las lluvias con el periodo de sequías.



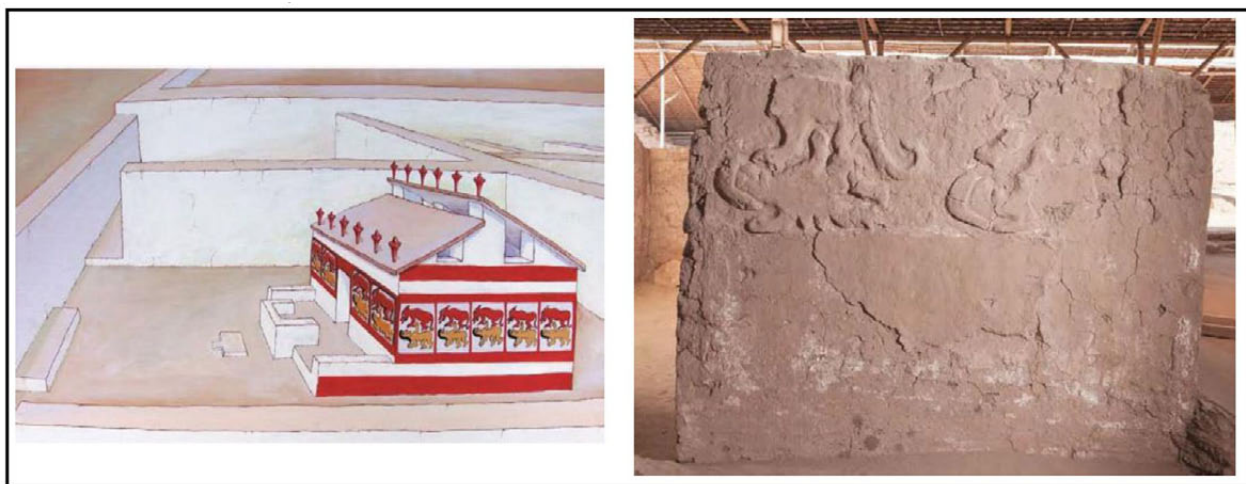
Lám. 5: Relieves de la Unidad 11 de la Plaza 2, Huaca de la Luna.



Fig. 9: Relieve principal d El degollador, unidad 12 de la Plaza 2, Huaca de la Luna.

Blanco, donde eran expuestos los individuos sacrificados. Este recinto mide 17 m de ancho x 46 m de largo y tiene una plaza de 35 m de ancho x 46 m de largo. Durante las excavaciones de 1998 se encontraron fragmentos de adobes pintados que, por sus características de colores más pasteles, deben ser de la última etapa constructiva de la HL, pero no hay más restos de relieves policromados ni pintura mural.

La **Plaza 3B** se ubica al S-O de la Plaza 3A y mide 34 m de largo x 30 m de ancho. En las excavaciones se han visto cinco etapas constructivas distintas con muchos restos óseos y cerámicos. Al S-O está el Recinto 1, de 8 m x 5 m, con muchos hoyos de huaqueo. En la parte S, O y E está el Recinto 2, de 8 m x 6 m, con muros enlucidos y pintados de blanco y rojo.



Lám. 6: Reconstrucción del recinto O de la Plaza 3C y relieve de mujer con felino de sus muros exteriores, Huaca de la Luna.



Fig. 10: Altar de la Plaza 3C, Huaca de la Luna.

La **Plaza 3C** mide 39 m de ancho x 46 m de largo y los restos óseos y cerámicos encontrados aquí son similares a los de la Plaza 3A. La plaza 3C tiene dos espacios; uno al E y otro al O. El primero es abierto y tiene los muros enlucidos y pintados de blanco. Dentro se hallaron personas noqueadas, degolladas y descarnadas para poder sangrarlas. El segundo espacio está cerrado, su interior es completamente blanco y, en el exterior, hay relieves de peces-serpientes y de una mujer con un felino encima, como si el animal le atacase o como si mantuviesen relaciones sexuales (lám. 6). Frente al primer recinto en el E, hay una estructura rectangular conocida como **el altar de sacrificio** (fig. 10). Es de un tamaño mayor y está completamente decorado: las escaleras con franjas amarillas y rojas que se retuercen/entrecruzan, y las paredes con seres míticos como la araña-cangrejo y el dios Ai-Apaec. Este altar presenta 2 niveles donde se pueden colocar a 2 individuos a diferente altura. Delante del altar, en el lado N, está la rampa pequeña y, frente al recinto, hay una banqueta para los individuos que seguían el ritual (ASMAT VALVERDE, M. y ASMAT SÁNCHEZ, M.; 2018; BOURGET, S., 1997; BOURGET, S., 1998; BOURGET, S. y FRANÇOIS MILLARIRE, J., 2000; GAMONAL,

A., 1998; MONTOYA, M., 1997; MORALES GAMARRA, R.; 2003; Orbegoso, C., 1998; TUFINIO, M.; 2008b; TUFINIO, M., 2018; Uceda, S. y TUFINIO, M.; 2003; UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); 2004; UCEDA, S.; MORALES, R. y MUJICA, E.; 2016; UCEDA, S. 2016 y VARGAS, D., 2006).

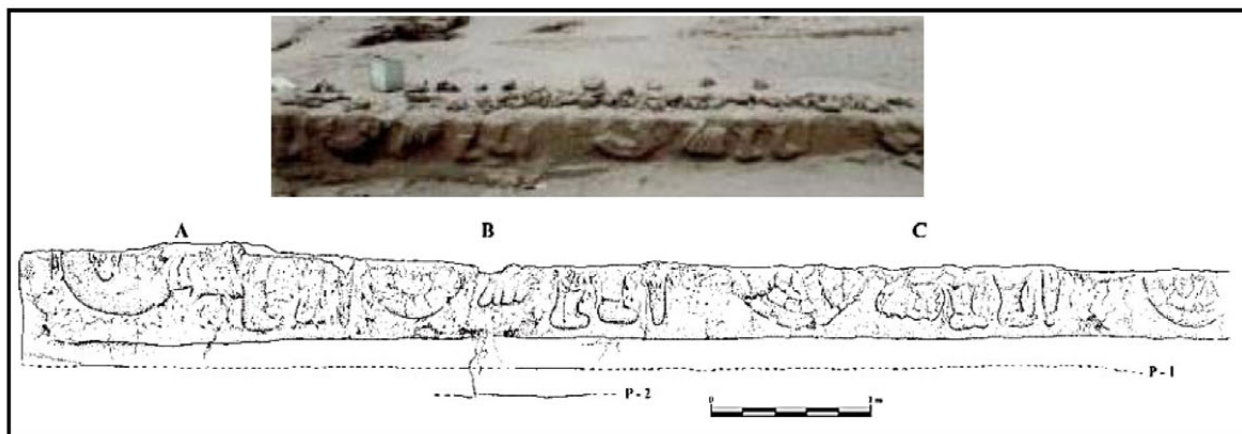
Plataforma III o Uhle

Esta plataforma está adosada a la cara O de la HL y se cree que su tamaño menor es porque pertenece a la última etapa Moche o porque forma parte del Nuevo Templo de la HL. En sus inicios fue excavada por M. Uhle y se encontraron diferentes tumbas⁸ y cerámicas que nos muestran el carácter sagrado del lugar. La plataforma III se compone por una plaza grande al N, con una galería y un altar, y una plataforma superior dividida en diferentes estancias.

Al O del patio está el **muro 1**, el cual conserva restos de un altorrelieve con el fondo rojo y una procesión con la repetición del mismo personaje pintado de color negro y colocado de perfil, con las piernas pintadas en ocre, enmarcado por un zócalo y unas varas cilíndricas amarillas. La Figura A presenta un personaje con túnica larga y tiene los pies como garras. La Figura B presenta un personaje caminando (tiene el pie levantado) y la Figura C es un personaje con los pies diferentes y separados (lám. 7).

Al N del patio está el **muro 2**, roto por los huaqueros, está enlucido y pintado de blanco con un altorrelieve de un personaje con los pies anchos con una porra o bastón (fig. 11). Se cree que todas estas figuras son el mismo personaje y se trataría de la representación de una procesión. A través de los análisis y estudios se ha reconocido dos atributos fundamentales que nos permiten interpretar al personaje: la cola de búho y el elemento serpentiforme. La cola del ave se relaciona con el Dios guerrero radiante, la Divinidad búho o con un ave antropomorfizada. El elemento serpentiforme aparece en 3 figuras y puede tratarse de un cinturón o de

8. Según los ajuares de las tumbas, es posible que los huesos fueran de los sacerdotes y los oficiantes religiosos de menor estatus.



Lám. 7: Vista actual y dibujo del muro 1, Plataforma III/Uhle, Huaca de la Luna.

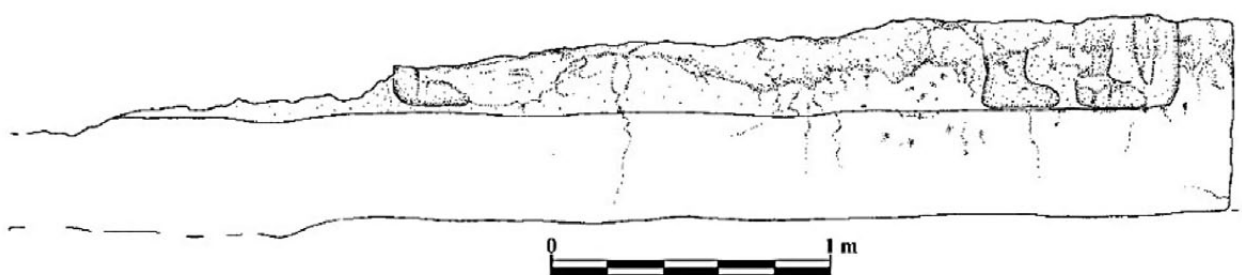
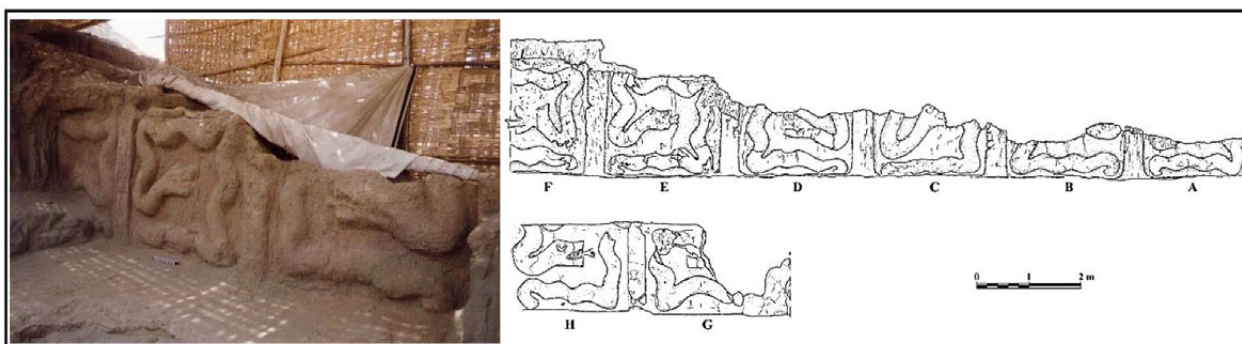


Fig. 11: Dibujo muro 2, Plataforma III/Uhle, Huaca de la Luna.



Lám. 8: Vista actual y dibujo del muro 3, Plataforma II/Uhle, Huaca de la Luna.

una prolongación del cabello. Las divinidades que suelen llevar este atributo son Ai-Apaec, el Dios Búho, el Dios guerrero radiante, el zorro lunar o una divinidad femenina; todas ellas muy comunes dentro de la iconografía mochica. Los pies del personaje que tienen elementos felinos (garras) pueden ser una representación de la Divinidad Búho. Además, los objetos acabados en punta pueden ser una porra o maza y, por lo tanto, podrían representar a guerreros. Pero también podrían ser bastones o cetros relacionados con el ritual dirigido por el Dios guerrero radiante o la Divinidad Búho. Con todo esto, se ha llegado a la conclusión de que estos personajes son la representación de un ser divino-mítico y que, seguramente, sea el Dios Búho.

Al lado S del patio está el **muro 3**. El estado de conservación del exterior es muy malo, pero en el interior hay unos altorrelieves compuestos por 42 paneles de los cuales 8 están liberados (lám. 8). Son paneles cuadrados delimitados por bandas blancas a los lados y una cenefa arriba. En ellos se representan diferentes serpientes⁹, con un estilo muy naturalista, pintadas de color azul y amarillo sobre un fondo rojo. Todas miran hacia lados distintos, recargulan sus cuerpos y tienen la cabeza de perfil con unos ojos redondos pintados de blanco, la lengua fuera y unos colmillos muy marcados. La serpiente es uno de los iconos recurrentes en el arte mochica, es un ser mítico y ancestral muy venerado y es uno de los animales

9. Se han identificado cinco posibles tipos de serpientes. Según el color, el tamaño, la forma, los dientes y los ojos redondeados, se trata de la especie conocida como La Colambo (*Boa constrictor ortonii*).

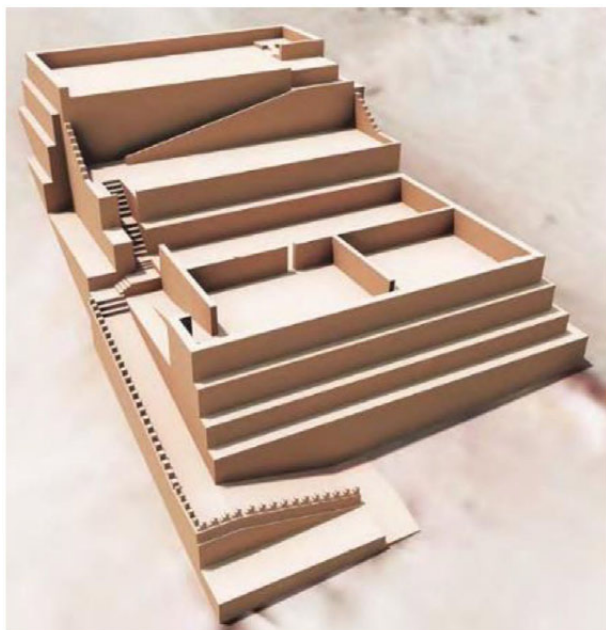


Fig. 12: Reconstrucción del Edificio 1 del Templo Nuevo de Huaca de la Luna.

relacionados con el ritual del sacrificio humano (CHAUCHAT, C. y GUTIÉRREZ, B.; 2018; MORALES GAMARRA, R.; 2003; PIMENTEL, V. y ÁLVAREZ, G., 2000; UCEDA, S. y TUFINIO, M.; 2003; UCEDA, S.; MORALES, R. y MUJICA, E.; 2016 y UCEDA, S., 2018).

El templo nuevo de HL

Alrededor del 600 d.C. se clausura el Templo Viejo de la HL y, al E de la Plaza 1/ceremonial, se construye un templo nuevo conformado por 2 edificios (600-700 d.C. y 700-850 d.C.) con 3 terrazas escalonadas de E a O. En este nuevo templo no se han encontrado restos de sacrificios dentro, pero sí en el exterior de los muros perimetrales O, N y S.

El **primer edificio** es de forma rectangular, está compuesto por 3 terrazas escalonadas de O a E y mide 58 m de ancho x 44 m de largo (fig. 12). El acceso está adosado a la fachada O y los muros conservan restos de policromía amarilla, blanca y roja en algunas zonas. Las dos primeras terrazas no presentan restos significativos de relieves ni de pintura mural, en cambio, la tercera terraza sí. En esta terraza de 36'5 m de ancho x 17'7 m de largo encontramos un recinto sagrado con un altar con banqueta al S decorado con diferentes personajes y escenas. En el muro O hay 2 murales; el nivel inferior con escaques de olas y símbolos escalonados en 2 filas de cuadrados de color azul-amarillo y rojo-negro; y el nivel superior con un desfile de 5 guerreros con prisioneros desnudos y otro personaje que es el dios búho (lám. 9). El mismo recinto tiene otra banqueta decorada con relieves de guerreros combatiendo, un perro sentado y prisioneros desnudos (lám. 10).

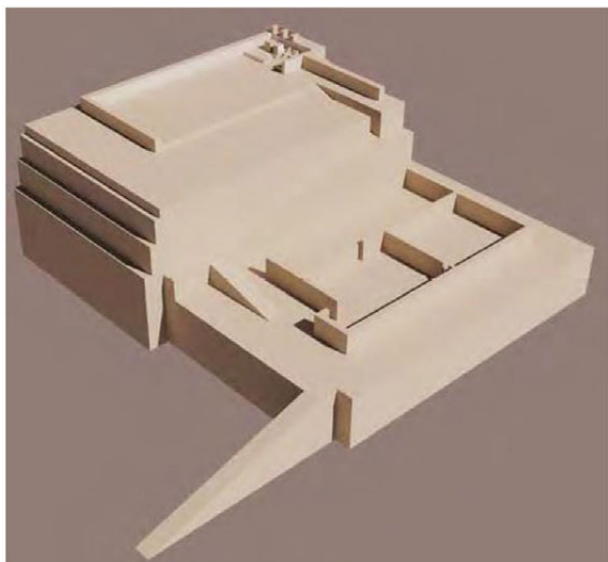
El **segundo edificio** se compone por 2 terrazas y mide 62 m S-N x 53 m E-O. El acceso es una rampa exenta con doble murete situada al N-O (fig. 13). De la primera terraza apenas hay algunos restos de los muros en el piso y no se



Lám. 9: Reconstrucción del altar y la banqueta del recinto sagrado al S de la 3ª terraza del Edificio 1 y sus murales, Templo Nuevo, Huaca de la Luna.



Lám. 10: Murales del altar del recinto sagrado del Edificio 1 del Templo Nuevo, Huaca de la Luna.



276

Fig. 13: Reconstrucción del Edificio 2 del Templo Nuevo de Huaca de la Luna.

conservan restos de policromía. En cambio, en la segunda terraza sí se conservan pinturas. El altar de esta segunda terraza está situado al S y tiene una banqueta en forma de U con una pequeña rampa de acceso decorada con una tejedora con telar de cintura al S y una panoplia al N (lám. 11). El único muro de la banqueta que está todo decorado con relieves es el O. En él vemos 2 figuras: una serpiente antropomorfizada y una persona de la que solo quedan restos de las piernas y una cuerda con cabeza de serpiente. Sin duda alguna, el mural más importante de este templo nuevo de

la HL es el conocido como Mural de la rebelión de los artefactos (fig. 14). Este mural está situado en el muro S del altar de la tercera terraza del segundo edificio. El mural fue descubierto en 1910 y tenemos dos versiones de cómo era: la del el Museo Nacional de Arqueología y Antropología de Lima, y la que publicó Alfred Kroeber (más detallada y precisa). Hoy en día, solamente quedan algunos restos de color y pequeñas incisiones que delinean las figuras. Pese a todo, podemos ver diferentes objetos animados luchando, capturando y derrotando a humanos. Estas representaciones se han asociado a 2 mitos americanos: el Popol Vuh de Guatemala y el de Huarochirí en Perú. Según los especialistas, estas representaciones tuvieron un significado muy específico para los moches marcando el punto final de la edad de un mundo y el inicio de otro.

Todos estos motivos iconográficos del Templo Nuevo de la HL están relacionados con los procesos convulsos que vivió la sociedad moche en sus últimos años, provocando la desaparición de los antiguos dioses para dar paso al nuevo culto lunar y las deidades femeninas (UCEDA, S.; MORALES, R. y MUJICA, E.; 2016 y UCEDA, S., 2018).

1.2. Huaca de El Sol

La Huaca de El Sol (HS), o Capuxaida, se encuentra en el complejo de las Pirámides de Moche, a unos 500 m al E de la HL, al lado izquierdo del río Moche (lám. 12).

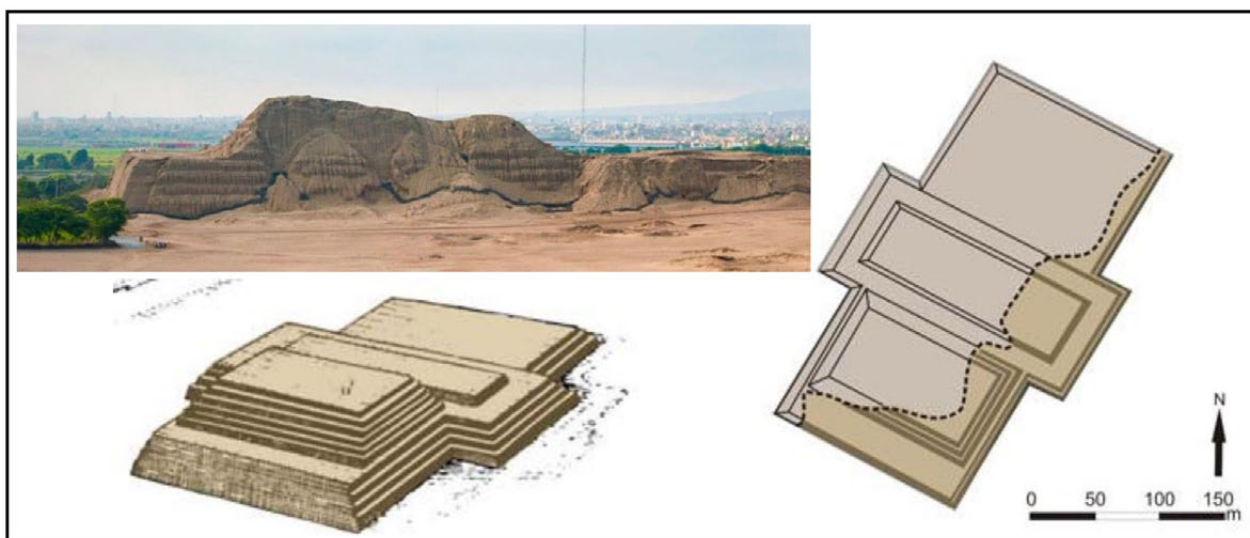
Se trata de una pirámide escalonada hecha completamente con adobes sin cocer (más de 140 millones), formada por



Lám. 11: Vista actual y reconstrucción de la banqueta S en forma de U de la 2ª terraza del Edificio 2 con sus murales, Templo Nuevo, Huaca de la Luna.



Fig. 14: Mural de la rebelión de los artefactos, muro S del altar de la 3ª terraza del Edificio 2 del Templo Nuevo, Huaca de la Luna.



Lám. 12: Vista actual y reconstrucción de la Huaca de El Sol, Complejo de las Pirámides de Moche.

3 edificios superpuestos con remodelaciones y ampliaciones conformando 5 terrazas superpuestas. Respecto a las dimensiones de la HS hay distintas mediciones: 288 m de largo x 136 m de ancho y casi 50 m de alto con una rampa central de 90 m de largo x 6 m de ancho que lleva a la cúspide donde está el altar. O bien, 345 m de largo x 160 m de ancho y 30-40 m de altura. Sea como fuere, estas dimensiones convierten a la HS en la pirámide más grande de toda América.

En términos estructurales, la HS está compuesta por 4 cuerpos: en el N, la sección 1, interpretada como una rampa por ser el cuerpo más bajo y largo del edificio. Al S, la sección 2, con diferentes construcciones, patios con banquetas y restos de dos posibles «tronos». Además de otros recintos y depósitos dedicados a la preparación de alimentos. La sección 3, donde hay más edificaciones, es la más alta de todas sobresaliendo 25 m por los lados. El acceso probablemente era a través de rampas en zigzag por el lado N de la sección 2. La sección 4 es la menos conocida, pese a que aquí M. Uhle encontró muchas tumbas posteriores a los moches.

En 1604, los buscadores de tesoros españoles decidieron

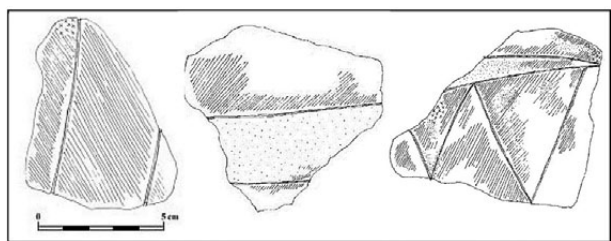
reencauzar el río, aprovechando la acequia de La Generala que aún existe, y provocaron el derrumbe y destrucción de buena parte del lado O de la HS. Pero, gracias a ello, y a los cortes realizados por los investigadores, se ha podido ver que la HS fue construida en diferentes etapas y que sufrió varias modificaciones y ampliaciones. Sabemos que esta construcción se llevó a cabo en diferentes momentos: el primer y segundo edificio se realizaron entre el 50-600 d.C. y, las otras dos etapas constructivas, entre el 600-850 d.C.; realizando la última etapa cuando la HL fue abandonada.

El arqueólogo norteamericano M. Moseley ha visto en el corte ocho etapas en las que se construyó el monumento. Las primeras remodelaciones se habrían producido durante las fases I, II y el inicio de la III Moche, y la gran masa de la pirámide se habría construido durante la fase III y IV Moche. Así pues, la HS fue un proyecto arquitectónico de nivel faraónico para construir un edificio monumental, el cual podemos ver aún hoy en día.

La HS no se ha estudiado con tanta profundidad como la HL por varias razones: primero, porque fue parcialmente



Fig. 15: Restos de los relieves policromados encontrados en la Huaca de El Sol.



Lám. 13: Dibujos de los restos de los relieves policromados encontrados en la Huaca de El Sol.

destruida cuando los españoles en el s. XVII desviaron el cauce del río Moche para poder saquear la huaca con mayor facilidad y; segundo, porque no ha habido recursos económicos y tecnológicos suficientes para ampliar el proyecto arqueológico del complejo.

Durante los trabajos en la HS se encontraron restos de cerámicas, textiles, huesos humanos y de camélidos, cornetas de barro, tumbas y, lo más significativo: tres fragmentos de pintura mural (fig. 15 y lám. 13).

Estos restos de pintura se encontraron en la **Plataforma Superior** de la huaca y se cree que podrían formar parte del **muro sur del frontis escalonado**. El dibujo de estas pinturas tiene marcas incisas que no sabemos que representan, pero podrían tratarse de una escena de batalla ritual porque se intuye una especie de faldellín como los que llevan los personajes del muro O de la plaza ceremonial externa de Huaca Cao Viejo, que veremos más adelante. Aún y así, no se puede asegurar nada y solo es una hipótesis interpretativa (MORALES GAMARRA, R., 2000).

El resto de policromía hallada en la HS solo está en algunas zonas muy concretas y se trata de enlucidos en blanco, nada que ver con los murales policromados de la HL (AA. VV, 1991; AA. VV, 2005; ALCINA FRANCH, J., 1991; CASTILLO, L. J., 1999; HERRERA, B. y CHAUCHAT, C.; 2003 y LAVALLÉE, D., 1992-93).



Fig. 16: Vista aérea de Complejo arqueológico de El Brujo, 1969, Perú.

2. El complejo de El Brujo

El Complejo de El Brujo es el centro ceremonial más importante del Valle de Chicama, situado a unos 60 km al N-O de la ciudad de Trujillo, Perú; en el Departamento de La Libertad (figs. 16 y 17). Es un lugar que se ocupó sin interrupción desde la época precerámica y, por ello, dentro del complejo encontramos Huaca Prieta, una huaca arcaica, y dos huacas moches muy importantes: Huaca Cortada (o de El Brujo) y Huaca Cao Viejo (o Huaca Blanca).

Además, en esta zona arqueológica se encontraron diferentes pozos ceremoniales que descienden en espiral unos 12 m de profundidad con unos 40 peldaños. Estos pozos están relacionados con ritos de predicción del clima (subida y bajada de aguas freáticas, llegada de El Niño...) y, por tanto, con los chamanes, los rituales sagrados y los sacrificios. Estos pozos se descubrieron enterrados¹⁰ del mismo modo ritual que las huacas.

10. En el relleno de estos pozos fueron hallados pedazos de cerámica Gallinazo y Moche y huesos de 15 individuos distintos. Así como diferentes ofrendas, entre ellas, destacan los restos de un individuo y una vértebra de ballena decorada con incisiones y pintura encontrados en uno de los pozos ceremoniales.

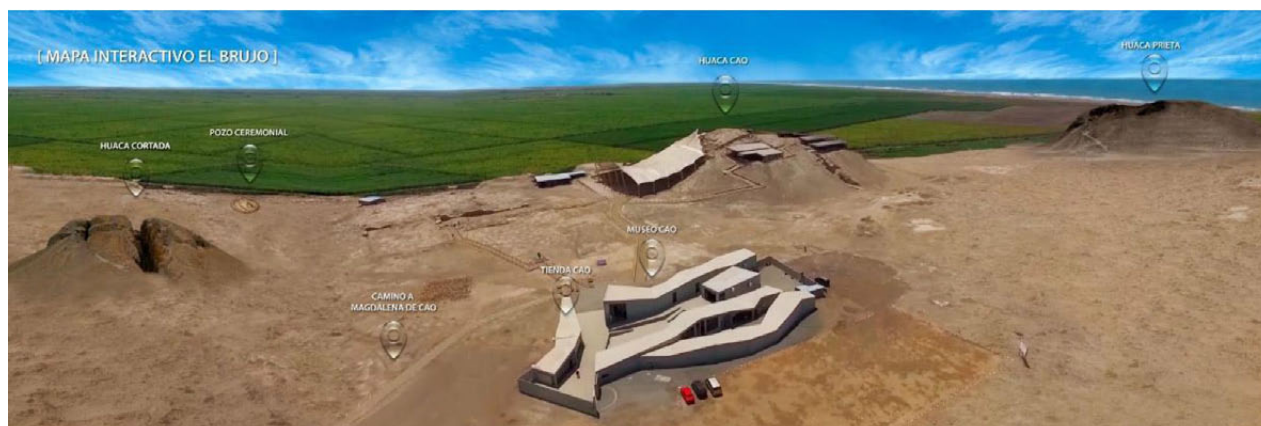


Fig. 17: Mapa interactivo del Complejo arqueológico de El Brujo, Perú.



Fig. 18: Vista actual de Huaca Prieta, Complejo de El Brujo, Perú.

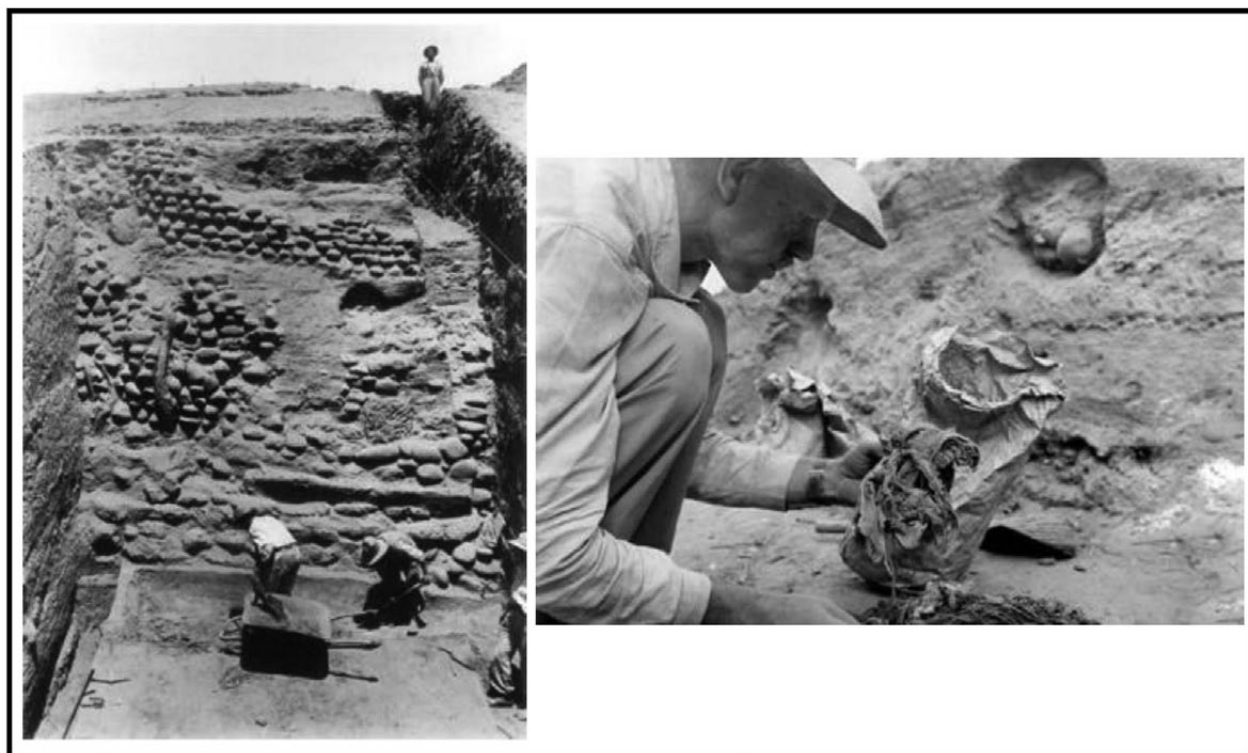
Huaca Prieta (HP) se encuentra en el extremo S del Complejo de El Brujo y es la pirámide más antigua del complejo, de unos 5.000 años de antigüedad, es decir, pertenece al Período Arcaico Tardío (3.000-1.700 a.C.) y, aunque no pertenezca a la cultura moche, hay evidencias de que sí fue utilizada durante la ocupación mochica del complejo (fig. 18).

Pese a haber sido excavada y estudiada desde finales del s. XIX, no disponemos de mucha información sobre ella. Sabemos que HP está hecha de muros de cantos rodados que forman un montículo y, por los restos de los muros y zonas aplanadas, se cree que HP pudo medir 30 m de ancho x 6-8 m de alto. Lo más importante de HP es que se han encontrado muchas piezas cerámicas, tumbas, cámaras funerarias, tejidos, objetos metálicos... lo cual hace pensar que esta huaca fue abandonada y enterrada ritualmente en época moche para, posteriormente una vez construidas Huaca Cortada y Huaca Cao Viejo, utilizar esta dos nuevas huacas y abandonar definitivamente HP (lám. 14) (AA. VV, 2012; BENNETT, W., 1939; BENNETT, W. y BIRD, J., 1949; BIRD, J., 1948; BIRD, J. y HYSLOP, J., 1985; DILLEHAY, T. (ed.), 2017; KROEBER, A. L., 1930 y MUJICA, E., 2007).

2.1. Huaca Cao Viejo

La Huaca Cao Viejo (HCV), o Huaca Blanca, se encuentra a la derecha del río Chicama, al E del complejo arqueológico de El Brujo (fig. 19). De las tres huacas que hay en el complejo, HCV es la más estudiada de todas gracias a la financiación y proyectos de la Fundación Wiese, el Proyecto Arqueológico del Complejo de El Brujo (PACEB) y la Universidad Nacional de Trujillo. La HCV está hecha con adobes tramados y presenta más de 120 marcas diferentes de talleres y/o artesanos. Las dimensiones aproximadas de la HCV son de 120 m de largo x 100 m de ancho x 31 m de alto y su orientación es hacia el N, seguramente para llevar a cabo los rituales y ceremonias relacionadas con los solsticios y equinoccios y con los sacrificios humanos practicados aquí.

El modelo arquitectónico básico de las huacas moches consiste en una pirámide trunca escalonada, una plaza ceremonial y su anexo. En el caso de la HCV, el modelo arquitectónico es más elaborado: una pirámide escalonada, sobre la cual se ubican el Patio Ceremonial, el Recinto Ceremonial, la Plataforma Principal y el Altar + una Plaza Ceremonial, con su Recinto Esquinero Ceremonial + un



Lám. 14: Vista de los muros de cantos rodados existentes en el lado N de Huaca Prieta y J. Bird con restos textiles en las excavaciones de 1985 en Huaca Prieta.



Fig. 19: Vista actual de la Huaca Cao Viejo, Complejo de El Brujo, Perú.

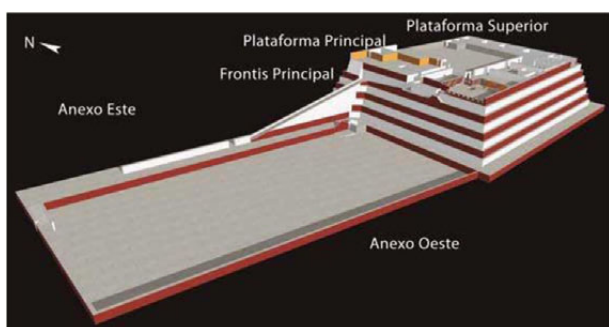


Fig. 20: Reconstrucción de la Huaca Cao Viejo, Complejo de El Brujo, Perú.

Anexo junto con la rampa por la que se ascendía desde el nivel de la Plaza Ceremonial a lo alto de la pirámide (fig. 20) (FERNÁNDEZ, A., 2001; FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S., 1996; FRANCO, R., 1998; FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S., 1998c; FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S., 2001a y b; FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y MURGA, A., 2002; FRANCO, R. y GÁLVEZ, C., 2003; FRANCO, R., 2009; GÁLVEZ, C.; MURGA, A.; VARGAS, D. y RÍOS, H., 2003 y MUJICA, E. (ed.), 2007).

La estructura de HCV se basa en la superposición de 7 edificios (A-G) realizados, según los estudios, entre el 100 y el 700 d.C. (fig. 21). En su inicio, los adobes utilizados para construir la HCV fueron lenticulares y más toscos; después

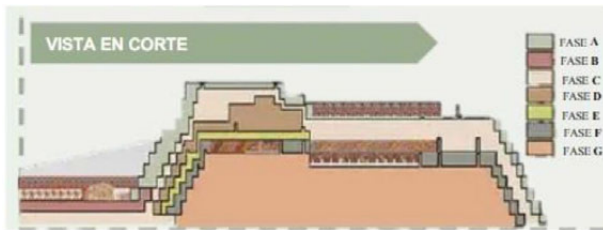


Fig. 21: Corte con los 7 edificios de la Huaca Cao Viejo.

pasaron a ser paralelepípedos y, finalmente, fueron más grandes, lisos y con marcas de los fabricantes, viendo en ello las mejoras técnicas constructivas y organizativas de los moches.

El **edificio A** es el más grande del complejo haciendo que la pirámide mida 120 m ancho x 100 m de largo x 30 m de altura. El frontis N está dividido en tres niveles, pero están incompletos. En el primer nivel vemos el desfile de prisioneros; en el segundo los danzantes y en el tercero El Decapitador, y, en su Recinto Esquinero encontramos la representación del Tema Complejo 1. En la cima se conservan relieves en el muro S con imágenes de El Decapitador enmarcadas en rombos y triángulos como en la HL (fig. 22). El Anexo E tiene dos tipos de relieves: el Tema Complejo 2 lám. 15) y parte del segundo nivel de la fachada principal con los guerreros combatiendo (lám. 16). En el sector

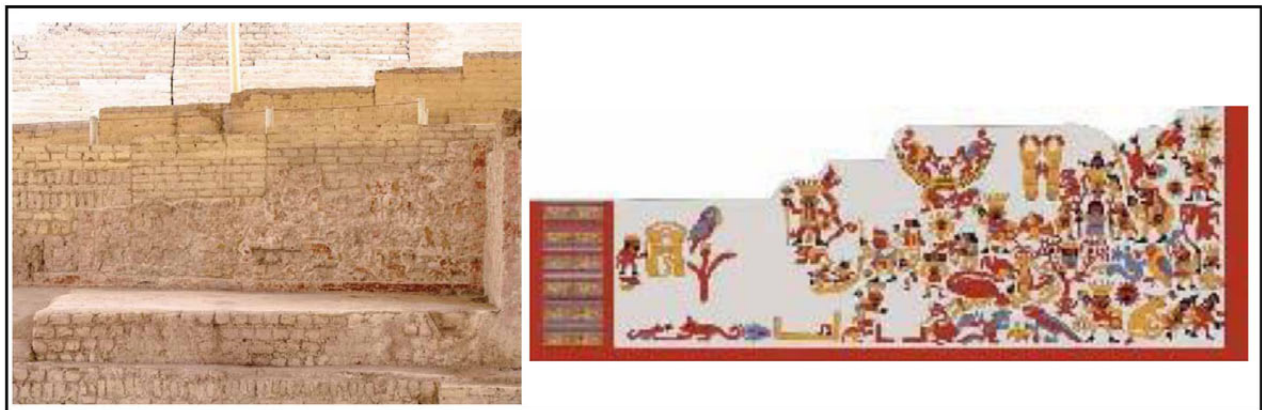


Fig. 22: Relieves con El Decapitador, muro S, Edificio A, Huaca Cao Viejo.

O de la plaza ceremonial se encontraron 2 recintos semi-subterráneos rectangulares que, posiblemente, se utilizaron como depósitos.

El **edificio B** no está acabado en las zonas del Recinto Esquinero y la plaza ceremonial, pero en el frontis N de 2 niveles hay restos de policromía. El primero está decorado con círculos y rayas rectas y el segundo enlucido en blanco con diferentes grafitis.

El **edificio C** conserva 4 niveles del frontis N: primero está el muro enlucido de blanco; segundo los danzantes; tercero



Lám. 15: Vista actual y dibujo del Tema Complejo 2, muro mayor del Recinto Esquinero, Huaca Cao Viejo.



Lám. 16: Vista actual y dibujo del Combate ritual de guerreros, Recinto Esquinero de la Huaca Cao Viejo.



Fig. 23: Escena de sacrificio, Edificio C, Huaca Cao Viejo.



Fig. 24: Peces lifes, Edificio C, Huaca Cao Viejo.



Fig. 25: Muro interior S con peces lifes, Edificio D, Huaca Cao Viejo.

una terraza con escenas de sacrificio y el cuarto con peces lifes muy geométricos (fig. 23 y 24). En la cima del edificio C se encontraron diferentes estructuras al NO pintadas de blanco en su interior. El Anexo E conserva una terraza ocre en el segundo nivel y un relieve de danzantes en el tercer nivel.

El **edificio D** es el mejor conservado y más estudiado. El frontis N se conforma por terrazas superpuestas con relieves, pintura roja y blanca y pintura amarilla. El frontis O tiene 7 terrazas superpuestas con restos de pintura roja y blanca. En la cima de la plataforma encontramos un patio

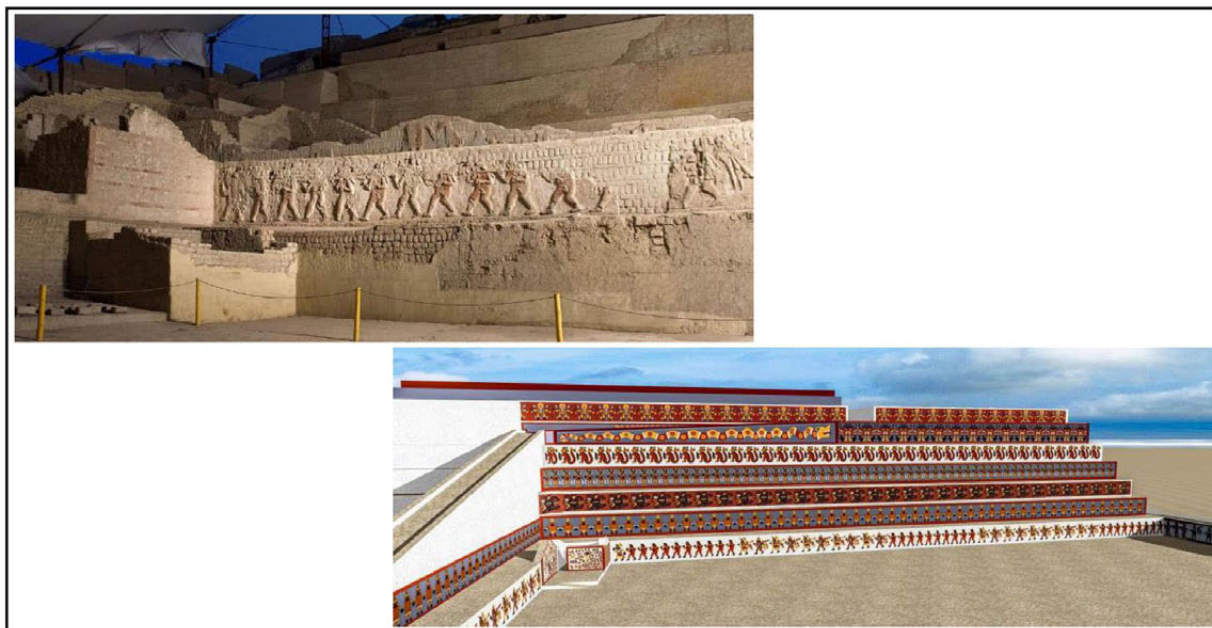


Fig. 26: Reconstrucción del muro N con relieves del dios de las montañas, Edificio D, Huaca Cao Viejo.



Fig. 27: Interior SO del Patio Ceremonial del Edificio D. Arriba: peces-serpientes; abajo: columnas con pees lifes del Edificio E, Huaca Cao Viejo.

ceremonial de 32 m de largo x 30 m de ancho donde los muros S, E y O están decorados completamente. El muro O inferior se compone por paneles diagonales con peces lifes bicéfalos formando volutas en colores rojos, blancos, negros, amarillos y azules (fig. 25). El muro O superior tiene cabezas de pez que miran hacia arriba en color amarillo, rojo, blanco y negro. Los muros S y E tienen paneles diagonales con peces lifes bicéfalos formando grecas en espiral



Lám. 17: Vista actual y reconstrucción de la fachada principal de la Huaca Cao Viejo.



Lám. 18: Vista actual y reconstrucción de los guerreros y prisioneros, nivel 1 fachada principal, Huaca Cao Viejo.

con cabezas de peces con apéndices serpentiformes. Todos pintados con colores rojos, amarillos, blancos, azules y negro. El muro N tiene 2 paneles donde aparece representado El Decapitador como en la HL (fig. 26). Es decir, se trata de un ser con el rostro antropomorfo, colmillos, ojos mirando hacia arriba, orejas bilobuladas, pelo radiante y apéndices serpentiformes saliendo de su cabeza.

El **edificio E** conserva 4 terrazas superpuestas y el frontis N está enlucido con barro amarillo. En el muro S de la cima hay una pintura mural de peces bicéfalos en color blanco, rojo, amarillo y negro acompañados por un zócalo rojo que cierra y enmarca la escena. Al S de la plaza ceremonial se encontraron restos de 3 columnas decoradas con peces li-fes del mismo estilo que los del Edificio D (fig. 27).

El **edificio F** conserva parte del frontis N con pintura mural de escaques con seres estilizados con serpientes brotando del cuerpo en color amarillo, rojo, blanco y negro sobre un fondo rojo y gris. El **edificio G** solo conserva la parte

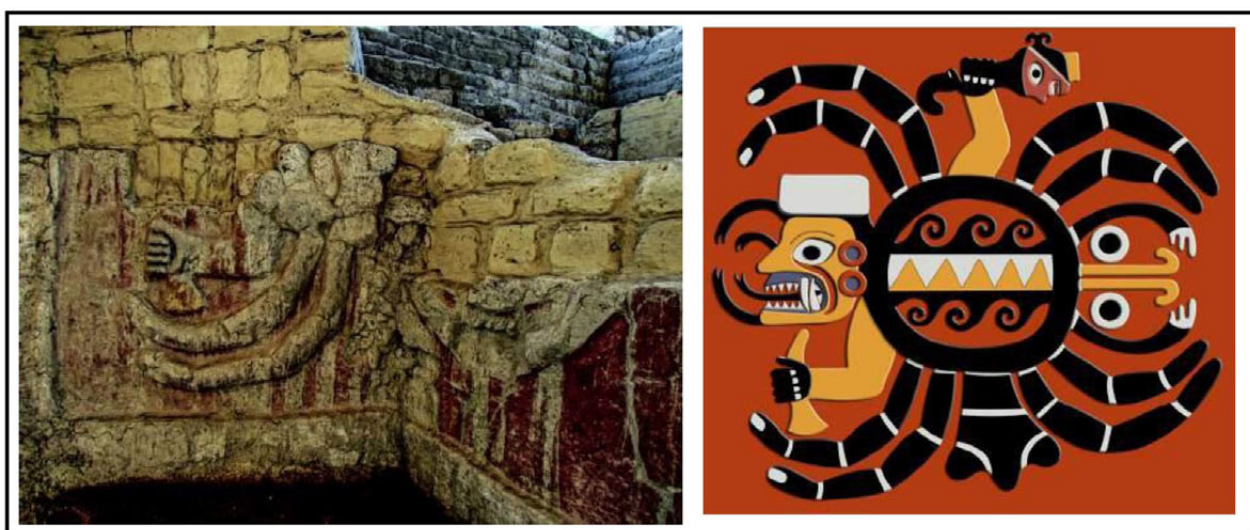
N-O del frontis N con restos de policromía roja (FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S., 2003).

Como podemos ver en las diferentes etapas/edificios de HCV, la parte más decorada es la impresionante **fachada principal**, la cual se relaciona directamente con la fachada N de la HL; pero en el caso de la HCV solo se conservan cuatro niveles (lám. 17):

El primer nivel tiene representado a los guerreros vencedores portando a los prisioneros. En el vemos a un jefe guerrero con camisa en V cogiendo la sog que ata a 10 prisioneros, desnudos y fornidos. Detrás están los guerreros vencedores con sus escudos cuadrados y porras portando los escudos circulares de los vencidos colgados de sus hombros. Los guerreros tienen un tamaño inferior a los prisioneros (lám. 18). En la HL esto es al revés y, los escudos cuadrados son los de los prisioneros y los circulares los de los vencedores.



Lám. 19: Vista actual y reconstrucción de los sacerdotes danzando, nivel 3 fachada principal, Huaca Cao Viejo.



Lám. 20: Vista actual y dibujo de El decapitador, nivel 4 fachada principal, Huaca Cao Viejo.

El segundo nivel tiene representado el combate ritual en un muro enmarcado con cuatro franjas anchas horizontales. Hay un total de 48 guerreros, 12 en cada franja enfrentados de a 2. Los guerreros tienen la cara pintada de rojo y pintura facial negra en la boca, manos y pies, y los trajes que portan son grises y rojos (lám. 16). En la HL también hay 4 franjas de guerreros, pero en la primera y cuarta línea hay seis parejas y en la segunda y tercera cinco parejas y un guerrero solo. El tercer nivel está conformado por los sacerdotes cogidos de la mano, es decir, los denominados danzantes, sobre un fondo gris-azulado. Los personajes portan una corona trapezoidal, orejeras circulares, collares negros y muñequeras blancas. El rostro lo tienen decorado con pintura facial negra en la boca, manos y pies y todos portan una túnica con flecos amarillos en los extremos, como si fuesen piezas de oro (lám. 19). En la HL en este nivel aparecen 69 personajes danzando: 29 en el muro inferior de la rampa, 2 en el muro ochavado y 38 en el muro de la fachada N. Además, en el muro E aparece una iguana luchando contra 1 guerrero.

En el cuarto nivel aparece representado El Decapitador araña sobre un fondo rojo claro. El personaje tiene dos brazos, porta un cuchillo amarillo en la mano derecha y apéndices arácnidos negros. En HCV el motivo está fragmentado, pero en la HL está entero y podemos ver que el ser mítico tiene cuatro brazos y porta un cuchillo en una mano y una cabeza humana decapitada en la otra (lám. 20).

Asimismo, en la HCV también se han encontrado unos relieves espectaculares muy complejos y abigarrados con diferentes escenas y motivos situados al S-E de la plaza ceremonial principal, en los **Recintos Esquineros** (fig. 28). Estos murales policromados se han nombrado los muros de los Temas Complejos 1 y 2¹¹. En el caso de HCV el Tema Complejo 1 (lám. 21) está en la cara N del Recinto Esquinero, en el muro menor (3'8 m largo x 2'3 m ancho); y el Tema Complejo 2 (lám. 15) está en la cara E del mismo recinto, el en muro mayor (5'74 m largo x 2'23 m ancho). En estos muros aparecen unos personajes sujetando sogas/cuerdas que son las que delimitan los tres espacios

11. Para más información sobre los Temas Complejos, véase FRANCO, R., 2016a y FRANCO, R., 2016b.



Fig. 28: Reconstrucción del Recinto esquinero de Huaca Cao Viejo.



Lám. 21: Vista actual y dibujo del Tema Complejo 1, muro menor del Recinto Esquinero, Huaca Cao Viejo.

del mural. En la parte superior hay escenas de combates, ofrendas y rituales relacionadas con el plano terrenal y marino en la parte más baja y con el mundo celeste en la parte alta. En la zona central del mural hay estrellas y flores de loto que se vinculan al mito de la creación. En la parte inferior del muro hay sacrificios, ritos, estrellas, seres creadores, animales míticos... todos relacionados con el cielo nocturno y el mundo terrestre (FRANCO, R. y VILELA, J., 1999; FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y MURGA, A., 1999; FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S., 1999; FRANCO, R., 2009; FRANCO, R., 2016a y b y PILLSBURY, J., 1999).

Además de todos estos relieves policromados, dentro de la HCV encontramos otros relieves policromados que repiten los mismos motivos iconográficos, entre ellos destacaremos (lám. 22 y 23):

En el tercer escalón del edificio C hay 5 paneles cuadrados donde aparece representado el personaje sacrificador con

tumi en la mano derecha y cogiendo a un personaje por la cabellera en la mano izquierda.

En el muro superior de la terraza principal hay un diseño de bandas diagonales con peces lifes muy geométricos, como los hallados en el muro S del patio ceremonial de la Huaca de El Brujo. En el segundo escalón de la fachada principal hay representado un felino dentro de un escaque. El animal está de perfil, con las patas levantadas y un posible apéndice en la cabeza con forma escalonada. En la HL este animal aparece con cola de saurio y una cabeza humana decapitada en su pata delantera.

En el edificio B se conservan restos de aves y felinos al E del frontis principal dentro de escaques y restos de un rostro antropomorfo con orejeras dobles circulares, apéndices de pez life en la parte superior y apéndices con cabezas de ave y felino en la parte inferior sobre un fondo amarillo o blanco.



Lám. 22: Vista actual y dibujo de un relieve de felino, Huaca Cao Viejo.



Lám. 23: Vista actual y dibujo de un relieve de ser antropomorfo con apéndices en forma de pez y ave, Huaca Cao Viejo.



Fig. 29: Vista actual de la Huaca Cortada o de El Brujo, Perú.



Lám. 24: Brechas en el muro S de la Huaca Cortada o de El Brujo.

En el patio superior del edificio E encontramos el muro N decorado con el dios de las montañas al estilo de la HL. Es decir, el personaje aparece enmarcado en rombos y triángulos alternando colores rojos, blancos, amarillos, azules y negros. Se trata de un ser antropomorfo con colmillos, ojos con pupilas excéntricas, nariz ancha, orejas bilobulares y pelo radiante, rodeado de 4 serpientes y con apéndices acabados en cabeza de ave (FRANCO, R., 2016a).

2.2. Huaca Cortada o de El Brujo

La Huaca Cortada, o de El Brujo¹² (HB), forma parte de las Huacas del Complejo de El Brujo. Se encuentra a la izquierda del río Chicama, en el Valle de Chicama, a unos pocos metros del Océano Pacífico.

HB no ha estado excavada oficialmente, pero tiene dos brechas en el frontis S, la más grande mide 45 m de alto x 5 m de ancho, y es la que realmente le otorga el nombre a esta huaca (fig. 29). Sabemos que durante las visitas de A. Raimondi (1868) la HB no tenía ninguna brecha ya que éste la nombra «Huaca Redonda» y no hace mención alguna a estos cortes. En 1926, HB fue visitada por A. L. Kroeber y J. C. Tello, quienes ya vieron los cortes en la HB. Después, S. K. Lothrop (1926) y W. C. Bennet (1936) dejaron constancia de dichos cortes situados en la cara S con las primeras fotografías de la HB. En 1949, J. Bird realizó las primeras excavaciones en HB identificando la secuencia constructiva mediante la técnica de bloques de adobes tramados. Se cree que la brecha más grande fue hecha para saquear la huaca, pero también sirvió para utilizar los adobes en otras construcciones y para poder extraer los adobes policromados y mejor hechos. Fuera

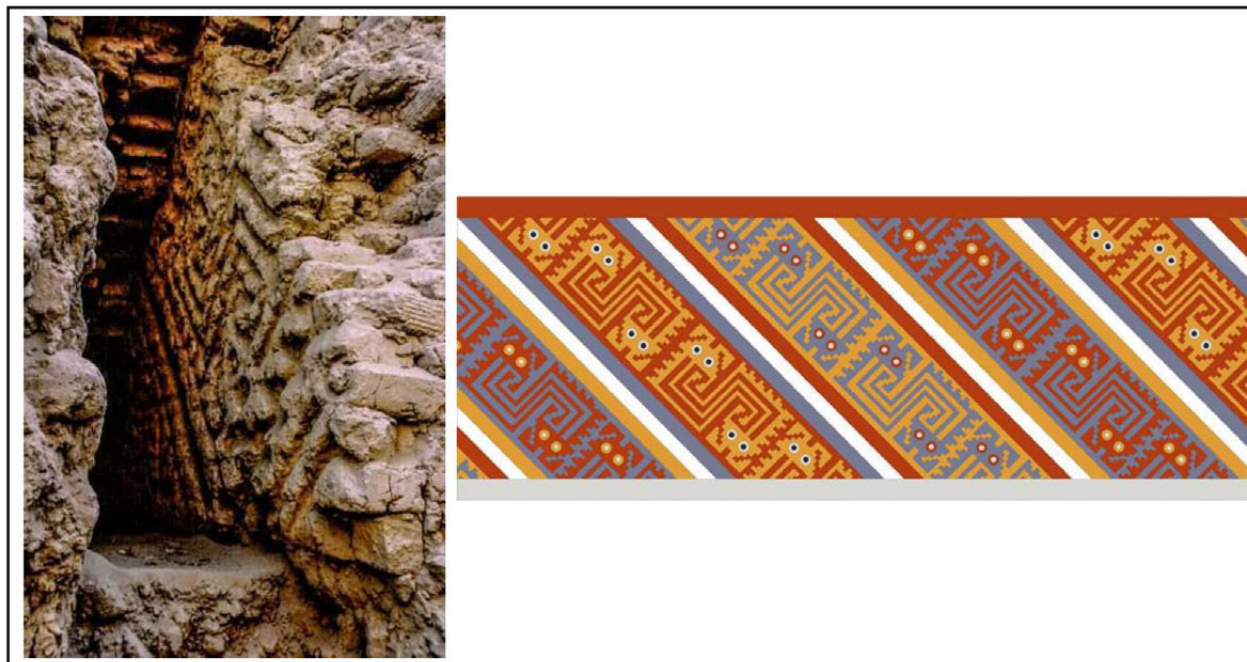
como fuera, gracias a estas brechas se ha podido estudiar y ver el interior de la HB.

La HB se encuentra situada a 500 m de la Huaca Cao Viejo, en el lado N-O del complejo, tiene unas dimensiones de 103 m de largo x 98 m de ancho x 22 m de alto y ocupa unos 10.000 m². Se trata de una estructura piramidal de plataformas superpuestas construida en cinco etapas diferentes, dando nombre a los edificios A-E. Esta huaca fue realizada entre el 100 y el 750 d.C. y, gracias a los daños causados en los muros y cimientos, los especialistas creen que empezó a ser abandonada de forma progresiva a partir del 650 d.C. (lám. 24).

Lamentablemente, la fase constructiva más externa de la HB está gravemente dañada por la brisa y la salinidad del mar y las brechas que, evidentemente, no sólo han destruido lo más tardío del propio edificio, sino que han provocado la penetración de la humedad en las fases más tempranas de la huaca, afectando a la estabilidad estructural de la HB.

Pese a todo, dentro de la HB se han podido estudiar **dos frisos policromados**, uno en el muro N y otro en el muro S, ambos pertenecientes al Edificio D. En estos relieves se pueden observar peces lifes muy geométricos con ojos circulares dentro de franjas diagonales que combinan y alternan colores como el rojo, el amarillo, el azul y el blanco (lám. 25). Estos animales, a su vez, nos recuerdan a otros seres como las serpientes (muy representados en estos relieves moches) ya que, en lugar de dibujar la aleta caudal de estos peces, lo que han hecho los mochicas en la HB es representar una segunda cabeza al otro extremo del cuerpo, recargulando así la forma de este animal. Todos estos altos relieves policromados de HB son muy

12. El nombre de El Brujo viene del hecho que cerca del sitio se han encontrado restos de indicios de prácticas chamánicas, sobre todo relacionadas con la magia negra.



Lám. 25: Vista actual y reconstrucción del mural con peces lifes, Huaca Cortada o de El Brujo.

geométricos, utilizan colores vivos y podemos ver claramente la similitud con los relieves vistos en la HCV, tanto iconográfica como materialmente. Pero, desafortunadamente, no tenemos más muestras de los relieves que hay en el interior de la HB (AA. VV, 2012; FRANCO, R.; 1998; KROEBER, A. L.; 1930; KROEBER, A. L.; 2002; MUJICA, E. (ed.); 2007 y PILLSBURY, J. (ed.); 1999).

3. Consideraciones finales

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, los moches eran una sociedad de grandes constructores, con un amplio registro arquitectónico del que destacan las huacas. Éstas fueron diseñadas y construidas como una representación simbólica del cosmos y por ello, cada espacio de la pirámide es fundamental, es parte del circuito ceremonial. Además, la forma, dimensión y decoración de cada ambiente se basa en las diferentes necesidades de cada momento y, por ello, se llevan a cabo las diferentes ampliaciones y remodelaciones de forma ritual enterrando el edificio viejo. Es decir, las huacas no eran lugares de hábitat, sino edificios de culto que formaban grandes complejos ceremoniales.

Las huacas analizadas en el presente estudio han sido elegidas por su rica decoración de pintura mural en la que podemos ver una amplia iconografía y una gran gama cromática, desde azules, rojos y negros; hasta colores amarillos y naranjas; en muchos casos, siguiendo el estilo de la cerámica moche en cuanto al modo de representación y la temática.

En los principales relieves de estas huacas moches podemos ver que, a medida que se va subiendo de nivel, los

motivos iconográficos son más complejos. Es decir, se pasa de una representación naturalista a una más abstracta. Esto no es de extrañar ya que, en los primeros niveles se representan escenas rituales y ceremonias (como los danzantes o la captura de prisioneros) y, en los niveles superiores, suelen representarse a las divinidades y ancestros (como El Degollador). Por lo tanto, en estos relieves policromados se está plasmando el paso del mundo real y terrenal al mundo celestial y ceremonial.

Sabemos que las pirámides mochicas estuvieron completamente decoradas y que la iconografía de sus muros compone un lenguaje mítico-religioso codificado y estandarizado. Además, el color de sus relieves, aparte de crear un gran telón de fondo para llevar a cabo los rituales y ceremonias, estableció una especie de código cromático de los motivos iconográficos más destacados y representados en las huacas. Al fin y al cabo, la iconografía es un documento gráfico que nos permite entender mejor la religión y su sistema representativo.

Los Temas Complejos que hay tanto en la HL como en la HCV son esenciales para entender el imaginario mítico-religioso de esta sociedad prehispánica porque nos muestran un complejo sistema de símbolos cuyos referentes se pueden rastrear en el universo natural y mítico de la cultura moche. En ellos vemos representados distintos animales como serpientes, alacranes, aves, arañas, escorpiones, zorros enfrentados, peces lifes y mantarrayas, conviviendo en un mismo espacio con el Dios Decapitador, guerreros y cautivos a punto de ser sacrificados, escenas de navegación, elementos lunares y estelares, flores de loto... mostrando así el gran imaginario moche, su concepción de mundo y las distintas ceremonias que realizaban en sus templos.

ANEXO I: Bibliografía y webs

Bibliografía general

- A.VV.; 1991. *El Quart Continent: l'art pre-colombí*, exposición organizada por el Musée Barbier-Mueller de Ginebra. Barcelona: Fundació "la Caixa".
- AA.VV.; 2005. *Arte precolombino*. Valladolid: Fundación Cristóbal Gabarrón, Caja Duero.
- ALCINA FRANCH, J.; 1991. *El arte precolombino*. Madrid: colección Biblioteca básica de arte. Arte precolombino, ed. Anaya.
- ALCINA FRANCH, J.; 1988. *Las claves del arte precolombino*. Barcelona: colección Las claves del arte. Estilos, 11, ed. Ariel.
- BARBIER, J. P.; 1997. *Guía d'art precolombí, Museu Barbier-Mueller*. Ginebra.
- BAWDEN, G.; 1999. *The Moche*. Oxford: colección The Peoples of America, Blackwell Publishers Inc.
- BERRIN, K. (ed.); 1997. *The Spirit of Ancient Peru. Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. San Francisco: editorial Thames and Hudson, Fine Arts Museums of San Francisco.
- DISSELHOFF, H. y LINNÉ, S.; 1962. *América Precolombina*. Barcelona: Colección El Arte de los Pueblos. Culturas no Europeas, Editorial Praxis, S.A.
- GIERSZ, M.; MAKOWSKI, K. y PRZADKA, P.; 2005. *El mundo sobrenatural: Mochica. Imágenes escultóricas de las deidades antropomorfas en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera*. Lima: Universidad de Varsovia y Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- GOLTE, J.; 2009. *Moche. Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*. Perú: IEP Instituto de Estudios Peruanos, serie Fuentes e Investigaciones para la Historia del Perú.
- KUBLER, G.; 1962. *The Art and Architecture of Ancient America. The Mexican "Maya" and Andean people*. Great Britain: The Pelican History of Art, Published by Penguin books.
- LAVALLE, D.; 1992-93. «Arts de l'Antic Perú», en *El Quart Continent. L'art precolombí*. Barcelona: Centre cultural de la Fundació "La Caixa", 143-173, 351-369.
- OCAMPO, E.; 1999. *Cómo reconocer el arte precolombino de América del sur*, Barcelona: ed. Tres Torres/Edusna.
- PILLSBURY, J. (ed.); 1999. *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington: Studies in the History of Art 63, National Gallery of Art, Washington, Distributed by Yale University Press.
- RISPA, R. (dir.); 1981. «La costa: culturas Moche y Nazca», en *Culturas indígenas americanas*. Barcelona: Equipo editorial Aula Abierta Salvat, 46-47.
- SONDEREGUER, C.; 2006. *El diseño amerindio y su naturaleza creativa: Iconografía*. Buenos Aires: editorial Nobuko.
- VALVERDE, M^a. C. y SOLANILLA, V. (coord.); 2011. *Las imágenes precolombinas, reflejo de saberes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VIDAL, J. A.; 2002. *El mundo precolombino*. Barcelona: ed. Océano, Civilización precolombina. Arte precolombino.
- ALCINA FRANCH, J.; 1988. *Las claves del arte precolombino*. Barcelona: colección Las claves del arte. Estilos, 11, ed. Ariel, 53-63.
- ALCINA FRANCH, J.; 1991. *El arte precolombino*. Madrid: colección Biblioteca básica de arte. Arte precolombino, ed. Anaya, 58-63.
- ASMAT VALVERDE, M. y ASMAT SÁNCHEZ, M.; 2018. «Conservación en las Plazas 1, 2B, 3B Y 3C», en UCEDA, S.; MORALES, R. y RENGIFO, C.; *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 313-318.
- BAYLÓN, J.; BURGOS, L.; DÍAZ, R.; PARDO, C. y RODRÍGUEZ, V.; 1997. «Excavaciones en la Plaza 2 de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 39-50.
- BOURGET, S. y FRANÇOIS MILLARIRE, J.; 2000. «Excavaciones en la Plaza 3a y Plataforma II de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, 47-60.
- BOURGET, S.; 1997. «Las excavaciones en la Plaza 3A» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 51-60.
- BOURGET, S.; 1998. «Excavaciones en la Plaza 3a y en la Plataforma II de la Huaca de la Luna durante 1996» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 43-66.
- CANZIANI, J.; 1998. «Proyecto arquitectónico cobertura de los frisos del muro sur de la Huaca de la Luna» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 231-236.
- CASTILLO, L. J.; 1999. Los mochicas y sus antecesores. Las primeras civilizaciones estatales de la costa del Perú, dentro del Catálogo de la Exposición *Tesoros del Perú Antiguo*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 141-177.
- CHAUCHAT, C. y GUTIÉRREZ, B.; 2018. «Excavaciones en la Plataforma Uhle», en UCEDA, S.; MORALES, R. y RENGIFO, C.; *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 61-96.
- GAMBOA VELÁSQUEZ, J.; 2005. «Continuidad y cambio en la organización de los espacios arquitectónicos de Huaca de la Luna y Plataforma A de Galindo, costa norte del Perú», en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, IFEA, núm. 34, 161-183.

Bibliografía y webs específicas

1. El Complejo de las Pirámides de Moche: Huaca de La Luna y Huaca de El Sol

- GAMONAL, A.; 1998. «Excavación en el sector suroeste de la Plaza 3b de la Huaca de la Luna durante 1996» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 75-80.
- GILL, M. L. y PÉREZ ZAVALA, G.; 2010. «Circuito arqueológico de la libertad. Chan Chan, Huaca de la Luna y El Brujo. Aspectos y recomendaciones», en *Revista Anti. Centro de Investigaciones Precolombinas*, año IX, número 9, 133-137.
- HERRERA, B. y CHAUCHAT, C.; 2003. «La presencia moche temprano en la sección 1 de la Huaca del Sol, valle de Moche», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); 2003a. *Moche: hacia el final del milenio. Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche* (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 189-216.
- LAVALLE, D.; 1992-93. «Arts de l'Antic Perú», en *El Quart Continent. L'art precolombi*. Barcelona: Centre cultural de la Fundació "La Caixa", 143-173, 351-369.
- MONTOYA, M.; 1997a. «Excavaciones en la unidad 11 de la Plataforma I» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 23-28.
- MONTOYA, M.; 1997b. «Excavaciones en la plaza 3b de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.). *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995*. Trujillo: Universidad Nacional de La Libertad, 61-66.
- MONTOYA, M.; 1998. «Excavaciones en la unidad 11, Plataforma I de la Huaca de la Luna, durante 1996» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 19-28.
- MONTOYA, M.; 2000. «Excavaciones en el Corte 1 de la Plataforma I de la Huaca de la Luna» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, 41-46.
- MORALES GAMARRA, R.; 1997. «Introducción a la conservación en la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 191-196.
- MORALES GAMARRA, R. y TORRES VELÁSQUEZ, N.; 1997. «La conservación de las estructuras y superficies arquitectónicas» en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 197-206.
- MORALES GAMARRA, R. y TORRES VELÁSQUEZ, N.; 1998. «Conservación de estructuras y superficies arquitectónicas policromadas», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 195-204.
- MORALES GAMARRA, R.; 2000. «Max Uhle: murales y materiales pictóricos en las Huacas de Moche (1899-1900)», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, 234-266.
- MORALES GAMARRA, R.; 2003. «Iconografía litúrgica y contexto arquitectónico en Huaca de la Luna, valle de Moche», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); 2003a. *Moche: hacia el final del milenio. Tomo I, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche* (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 425-476.
- MORALES, R.; ASMAT VALVERDE, M. y ASMAT SÁNCHEZ, M.; 2018. «Intervención conservadora en la Plataforma I», en UCEDA, S.; MORALES, R. y RENGIFO, C.; *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 319-327.
- MORALES, R.; ASMAT VALVERDE, M.; SOLÓRZANO, J.; ASMAT SÁNCHEZ, M.; SÁNCHEZ, L. y GIL, D.; 2018a. «Intervención conservadora en el Frontis Norte de la Plataforma I de Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MORALES, R. y RENGIFO, C.; *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 329-339.
- MORALES, R.; ASMAT VALVERDE, M.; SOLÓRZANO, J.; ASMAT SÁNCHEZ, M.; SÁNCHEZ, L. y GIL, D.; 2018b. «Intervención conservadora en el recinto 3 de la plaza principal de Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MORALES, R. y RENGIFO, C.; *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 341-351.
- ORBEGOSO, C.; 1998. «Excavaciones en la zona sureste de la plaza 3c de la Huaca de la Luna durante 1996», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 67-74.
- PIMENTEL, V. y ÁLVAREZ, G.; 2000. «Relieves policromos en la plataforma funeraria Uhle», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, 181-204.
- SABANA GAMARRA, R. y REINA LINARES, M.; 1998. «Análisis de los pigmentos de los relieves de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 225-230.
- STONE MILLER, R.; 2012. *Art of the Andes: from Chavin to Inca*, ed. Thames and Hudson, London, 9-20 y 91-126; (1ª edición 1996; 2ª edición 2002).

- TELLO ALCÁNTARA, R.; 1997. «Excavaciones en la Unidad 12 de la Plataforma I de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 29-37.
- TUFINIO, M.; 2000a. «Excavaciones en la Unidad 6 (Ampliación Norte), Plataforma I de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, 16-32.
- TUFINIO, M.; 2000b. «Excavaciones en la Unidad 13, Frontis Norte de la Plataforma I de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, 33-40.
- TUFINIO, M.; 2008a. «Excavaciones en la Plaza 2b de huaca de la Luna», en UCEDA, S. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 2001*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo y Patronato Huacas del Valle de Moche, 39-44.
- TUFINIO, M.; 2008b. «Huaca de la Luna: arquitectura y sacrificios humanos», en CASTILLO, L. J.; BERNIER, H.; LOCKARD, G. y RUCABADO, J.; *Arqueología mochica. Nuevos enfoques*, Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica (Lima, 4 y 5 de agosto de 2004), Pontificia Universidad Católica del Perú y Fondo Francés de Estudios Andinos, 451-478.
- TUFINIO, M.; 2018. «Excavaciones en el Frontis Norte y Plaza 1 de la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MORALES, R. y RENGIFO, C.; *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 49-58.
- UCEDA, S.; MORALES, R.; CANZIANI, J. y MONTOYA, M.; 1994. «Investigaciones sobre la arquitectura y relieves policromos en la Huaca de la Luna, valle de Moche», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); *Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche*, Trujillo.
- UCEDA, S.; 1997a. «Introducción a las excavaciones en la Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 17-22.
- UCEDA, S.; 1997b. «El poder y la muerte en la sociedad moche», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Libertad, 177-188.
- UCEDA, S.; 1998. «Análisis de la secuencia arquitectónica y nuevas perspectivas de investigación en Huaca de la Luna», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1996*. Trujillo: Universidad Nacional de La Libertad, 139-158.
- UCEDA, S.; 2000. «Los ceremoniales en la Huaca de la Luna: un análisis de los espacios arquitectónicos», en UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1997, Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna*. Perú: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo, 205-214.
- UCEDA, S.; 2001. «El nivel alto de la Plataforma I de Huaca de la Luna: un espacio multifuncional», en revista *Arkinka*, n° 67, Lima, 90-95.
- UCEDA, S. y TUFINIO, M.; 2003. «El complejo arquitectónico religioso Moche de Huaca de la Luna: una aproximación a su dinámica ocupacional», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); 2003b. *Moche: hacia el final del milenio. Tomo II*, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú, 179-228.
- UCEDA, S.; MUJICA, E. y MORALES, R. (eds.); 2004. *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1998-1999*. Perú: Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Trujillo.
- UCEDA, S. y MUJICA, E.; 2005. «El proyecto arqueológico Huacas del Sol y de la Luna diez años después: a manera de introducción», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); *Investigaciones en la Huaca de la Luna 1998-1999*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo, 11-17.
- UCEDA, S.; 2008a. «La huaca de la Luna, valle de Moche: Una reevaluación del sitio (I Parte)», en revista *Arkinka*, n° 153, 84-89.
- UCEDA, S.; 2008b. «La huaca de la Luna, valle de Moche: Una reevaluación del sitio (II Parte)», en revista *Arkinka*, n° 154, 86-91.
- UCEDA, S.; 2008c. «Huaca de la Luna, el templo del Dios de las Montañas», en UCEDA, S. y MORALES, R. (eds.); *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Informe Técnico 2007*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 269-280.
- UCEDA, S.; MORALES, R. y MUJICA, E.; 2016. *Huaca de la Luna. Templos y dioses mochicos*. Perú: Biblioteca Nacional del Perú, Fundación Backus, World Monuments Fund.
- UCEDA, S.; 2018. «Las Huacas del Sol y de la Luna: cien años de después de los trabajos de Max Uhle», en UCEDA, S.; MORALES, R. y RENGIFO, C.; *Proyecto Arqueológico Huaca de la Luna. Investigaciones en la Huaca de la Luna 2006*. Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Trujillo, 279-310.

Webs

<http://diariocorreio.pe/ultimas/noticias/EPENSA-063656/descubren-antigua-entrada-a-huaca-de-la-luna-y-altar-de-relieves-policromados>

<http://www.arqueologiadelperu.com.ar/elsol.htm>

<http://www.arqueologiadelperu.com.ar/laluna.htm>

<http://www.deperu.com/arqueologia/munt2.html>

http://www.go2peru.com/spa/guia_viajes/trujillo/sitios_arqueologicos.htm

<http://www.huacas.com/>

<http://www.huacsdemoche.pe/index.php>

http://www.trujillodelperu.com/huaca_de_la_luna.htm

http://www.trujillodelperu.com/huaca_del_sol.htm

<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2009/06/las-huacas-del-sol-y-de-la-luna.html>

2. Complejo de El Brujo: Huaca Prieta, Huaca Cortada, Huaca Cao Viejo y las Tumbas de Cao

- AA.VV.; 2012. «Chronology, mound-building and environment at Huaca Prieta, coastal Peru, from 13 700 to 4000 years ago», en revista *Antiquity*, n° 86, 48-70.
- BENNETT, W y BIRD, J.; 1949. *Andean Culture History*. Nueva York: The American Museum of Natural History.
- BENNETT, W.; 1939. *Archaeology of the North Coast of Peru. An account of exploration and excavation in Viru and Lambayeque Valleys*. Nueva York: Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. 37, part 1, The American Museum of Natural History.
- BIRD, J. y HYSLOP, J.; 1985. *The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru*. Nueva York: Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, vol. 62, part 1, The American Museum of Natural History.
- BIRD, J.; 1948. «Preceramic Cultures in Chicama and Virú», en *Memoirs of the Society for American Archaeology*, n° 4, 21-28.
- DILLEHAY, T. (ed.); 2017. *Where the Land Meet the Sea. Fourteen Millennia of Human History at Huaca Prieta, Peru*. Texas: University of Texas Press.
- FERNÁNDEZ, A.; 2001. «Huaca Cao Viejo, Valle de Chicama. Indumentaria elaborada en Paneles», en *Revista Arqueológica Sian*, n° 11, año 6, Perú.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 1994. «Arquitectura y Decoración Mochica en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo: Resultados Preliminares», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); *Moche: Propuestas y Perspectivas*. Perú: Actas del Primer Coloquio Sobre la Cultura Moche, 147-180.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 1996. «Los Descubrimientos Arqueológicos en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo», en revista *Arkinka*, n° 5, Perú, 82-94 y 147-180.
- FRANCO, R.; 1998. «Arquitectura Monumental Moche: Correlación y Espacios Arquitectónicos», en revista *Arkinka*, n° 27, Perú, 100 - 110.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 1998a. «Desentierro Ritual de una Tumba Moche», en *Revista Arqueológica Sian*, n° 6, Perú, 9-18.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 1998b. «Un Cielorraso Moche Policromo», en revista *Medio de Construcción*, n° 144, Perú, 37-42.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 1998c. «Un pozo ceremonial moche en el Complejo Arqueológico "El Brujo"», en *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales*, n° 5, Perú, 307-328.
- FRANCO, R. y VILELA, J.; 1999. «El Calendario Mochica en el Complejo Arqueológico El Brujo», en revista *Medio de Construcción*, n° 155, Perú, 42- 48.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y MURGA, A.; 1999. «Reposición de un Muro Mochica con Relieves Policromos. Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo», en revista *Arkinka*, n° 43, Perú.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 1999. «Porras Mochicas del Complejo El Brujo», en *Revista Arqueológica Sian*, n° 7, Perú.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 2001a. «Arquitectura e Iconografía de un Edificio Mochica Temprano en el Complejo El Brujo», en revista *Arkinka*, n° 73, Perú, 92-99.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 2001b. «La Huaca Cao Viejo en el Complejo El Brujo: Una Contribución al Estudio de los Mochicas en el Valle de Chicama», en revista *Arqueológica*, n° 25, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, 123-173.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 2001c. «Graffiti Mochicas en la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo», en *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, n° 30 (2), Perú, 359-395.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y MURGA, A.; 2002. «La Huaca El Brujo. Arquitectura e Iconografía», en revista *Arkinka*, n° 85, Perú, 86-97.
- FRANCO, R. y GÁLVEZ, C.; 2003. «Un pozo ceremonial moche en el Complejo Arqueológico El Brujo. Un caso de arquitectura mochica subterránea», en revista *Arkinka*, n° 97, 88-95.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 2003. «Modelos, Función y Cronología de la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); *Moche Hacia el Final del Milenio*. Trujillo: Tomo II, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, 125-177.
- FRANCO, R. y VILELA, J.; 2003a. «Iconografía de Dos Murales del Complejo El Brujo. Una Aproximación al Calendario Ceremonial Mochica», en *Arqueológicas* 26, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, 73 - 106.
- FRANCO, R. y VILELA, J.; 2003b. «Aproximaciones al Calendario Ceremonial Mochica del Complejo El Brujo», en UCEDA, S. y MUJICA, E. (eds.); *Moche Hacia el Final del Milenio*. Trujillo: Tomo I, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, 383-423.
- FRANCO, R.; GÁLVEZ, C. y VÁSQUEZ, S.; 2004. «Modelo Función y Cronología del Edificio D: Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo», en VALLE, L. (ed.); *Desarrollo Arqueológico Costa Norte del Perú*. Perú: Tomo I, editorial SIAN, 125-178.
- FRANCO, R. y GÁLVEZ, C.; 2005. «Muerte, Identidades y Prácticas Funerarias Post - Mochicas en el complejo El Brujo, Valle de Chicama, Costa Norte del Perú», en *Corriente Arqueológica* 1, *Muerte y Evidencias Funerarias en los Andes Centrales*. Perú: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional Federico Villarreal.
- FRANCO, R.; 2009. *Mochica: los secretos de Huaca Cao Viejo*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- FRANCO, R.; 2016a. «Aproximaciones al significado de las representaciones murales Mochica de la fachada principal y el patio superior de la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo, costa norte del Perú», en revista *Quingnam*, n° 2, 7-52.
- FRANCO, R.; 2016b. «Una revaluación y aproximaciones a la interpretación del calendario mítico ceremonial moche basado en la iconografía de los temas complejos de la Huaca Cao Viejo, Complejo El Brujo, costa norte del Perú», en *Arqueología y Sociedad*, n° 31, Perú, 93-163.
- GÁLVEZ, C.; MURGA, A.; VARGAS, D. y RÍOS, H.; 2003. «Secuencia y Cambios en los Materiales y Técnicas Constructivas de la Huaca cao Viejo, Complejo El Brujo, Valle de Chicama», en KAUFFMANN DOIG, F.; 2002. *Historia y arte del Perú antiguo*. Lima: Tomo 2, Ediciones PEISA, 288-291.

- KROEBER, A. L.; 1930. *Archaeological Explorations in Peru. Part II: The Northern Coast*. Chicago: Field Museum of Natural History.
- KROEBER, A. L.; 2002. «La Huaca El Brujo. Arquitectura e Iconografía», en revista *Arkinka*, n° 85, 86-97.
- MUJICA, E.; 1995. «El Brujo: constructivo policromo Moche», en revista *Medio de Construcción*, n° 108, edición especial, Perú, 26-30.
- MUJICA, E. (ed.); 2007. *El Brujo. Huaca Cao, Centro Ceremonial Moche en el Valle de Chicama*, Lima: Fundación Wiese.
- VARGAS, D.; 2006. «Cambios en la arquitectura monumental del Intermedio Temprano: el caso del Edificio Huaca Cao Viejo», Universidad Nacional de Trujillo, Perú, 1-39.
- VERANO, J.; 2003. «Avances en la Bioantropología de los Moche», en UCEDA, S. y MUJICA E. (eds.); *Moche Hacia el Final del Milenio*. Trujillo: Tomo II, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Nacional de Trujillo, 15-32.

Webs

<https://www.arqueologiadelperu.com.ar/elbrujo.htm>
<https://www.elbrujo.pe/estudiantes/caoviejo>
<https://www.elbrujo.pe/estudiantes/huaca-cortada#>
<https://www.elbrujo.pe/estudiantes/huacaprieta>
<https://www.elbrujo.pe/explora-el-complejo/principales-monumentos/huaca-prieta/>
<https://www.elbrujo.pe/explora-el-complejo/principales-monumentos/huaca-cortada/>
<https://www.elbrujo.pe/explora-el-complejo/principales-monumentos/huaca-cao-viejo/>
<https://www.iperu.org/complejo-arqueologico-el-brujo>
www.fundacionwiese.com



Estudio iconográfico y simbólico de objetos del Área Intermedia. Piezas del anexo de Montcada i Reixac del MUEC-Barcelona

Geydy Rodríguez Wood¹

Resumen

El Área Intermedia es el espacio geográfico que incluye parte de la costa caribeña de Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia y Venezuela. Las culturas que se desarrollaron en este territorio que comunica las dos grandes regiones precolombinas que son Mesoamérica y la Zona Andina enriquecieron su cosmovisión a través de la interacción producida por el intercambio comercial y las migraciones. En este territorio fronterizo que comunica el norte y el sur, se desarrollaron culturas con gran conocimiento en el trabajo de diferentes materiales cerámicos, líticos y en especial metalúrgicos, llegando a desarrollar un alto nivel de conocimiento técnico y estilístico en la elaboración de sus piezas, que tenían diferentes usos domésticos y ceremoniales.

En el presente trabajo el objeto de estudio son las representaciones figurativas y el estudio iconográfico y simbólico de seis objetos arqueológicos que se encuentran en el anexo de Montcada i Reixac del Museo Etnológico y de Culturas del Mundo (MUEC) de Barcelona. Este Análisis tendrá en cuenta la cosmovisión y ritualidad en las culturas del Área Intermedia que crearon dichos objetos, relacionados a través de la funcionalidad, el estilo, la iconografía y la historiografía.

Palabras clave: Arte Precolombino, Área Intermedia, iconografía, simbolismo, cosmovisión, ritual.

Abstract

The Intermediate Area is the geographic space that includes part of the Caribbean coast of Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panama, Colombia and Venezuela. The pre-Columbian cultures that developed in this territory connecting Mesoamerica and the Andean Zone enriched their cosmovision through the interaction arising from trade and migrations. In this border territory that connects North and South, cultures developed that had a deep knowledge regarding the working of various materials – ceramic, lithic and particularly metallurgic – a domain in which they came to develop a high level of technical and stylistic know-how in the elaboration of both domestic and ceremonial artifacts

The present work aims to study the figurative representations and the iconographic and symbolic study of archaeological artifacts, kept in the Montcada i Reixac annex of the Barcelona Museu Etnològic i de Cultures del Món (MUEC). We will approach the reading and symbolic interpretation of the images of the culture that created these objects through a historiographic, iconographic, stylistic and comparative study. For this we will bear in mind the functionality for which they were made, associated to their way of understanding and managing their social, religious and political organization, through their worldview and rituality.

Keywords: Pre-Columbian Art, Intermediate Area, iconography, symbolism, worldview, ritual.

1. Geydy Rodríguez Wood es doctoranda en historia del arte en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB); investigadora asociada al Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAAH); y miembro del Grup d'Estudis Precolombins (GEP) del Institut d'Estudis Catalans (IEC). D/e: 1276028@uab.cat.

El Área Intermedia

El Área Intermedia es el espacio geográfico que incluye parte de la costa caribeña del oriente de Honduras, la Costa Atlántica y centro de Nicaragua, Costa Rica, Panamá, parte del occidente de Colombia y occidente de Venezuela. La definición y difusión del concepto son atribuidos a Wolfgang Haberland que utilizó el término en 1959, y Gordon Willey que lo difundió a partir de 1971, aprobado y consensuado con profesionales del ámbito como fueron Doris Stone e Irving Rouse entre otros (Lange, 2004: 30-34). Por su ubicación geográfica, esta área arqueológica estaba compuesta por un ambiente natural variado con valles, costas y montañas, que permitieron la organización y el desarrollo de diversas culturas precolombinas, que tuvieron una relación estrecha y continuada con Mesoamérica y las culturas de la Zona Andina. Su ubicación geográfica y su diversidad ecológica facilitaron la diversidad cultural y fue punto de comunicación, encuentro y de paso, que enriqueció la cosmovisión de las diferentes culturas que compartían el territorio (Alcina Franch, 2000: 103-125 y Lange, 2004: 27-45).

En el Área Intermedia se produjeron cambios a través de los procesos migratorios, el intercambio cultural, y la difusión de características sociales o culturales de una zona a otra. Las ideas fueron transmitidas, compartidas, se extendieron y permitieron innovaciones técnicas, estilísticas y de materiales que facilitaron nuevos ciclos de desarrollo histórico y cultural (Ferrero, 2000: 17-22; AA.VV., 1982; Ibarra Rojas y Salgado González, 2009-2010). Estas antiguas sociedades cacicales y grupos tribales que habitaron el Área Intermedia son una muestra de grupos con organización social, política y religiosa, que desarrollaron dentro de sus propios marcos de particularidad cultural, innovaciones artísticas y avances tecnológicos.

Cosmovisión en los pueblos precolombinos del Área Intermedia: conceptos compartidos y similitudes

El desarrollo histórico de los pueblos precolombinos en el Área Intermedia, debido a su ubicación geográfica, crearon y facilitaron una estrecha y continuada relación con Mesoamérica y las culturas de la Zona Andina. Fueron pueblos que desarrollaron su cultura en un territorio fronterizo entre el norte y el sur con movimientos migratorios que enriquecieron la comunicación y la percepción de su cosmovisión. Estos procesos migratorios, el comercio y los movimientos interterritoriales, difundieron, fortalecieron y ampliaron ideas, conceptos y similitudes compartidos como base del pensamiento de los diferentes grupos culturales mesoamericanos, andinos y del área intermedia, entre las que encontramos algunas características como: el concepto de dualidad, la relación entre conocimiento y movimiento; dioses creacionales (asociación a la creación, fertilidad, muerte, destrucción, regeneración). Los espacios de la mujer (agricultura, tarea de hilado y tejido, adivinación, hechicería, nacimiento, embarazo, cuidado de la familia, escenas

cotidianas, ceremonias rituales, etc). Conocimiento y espiritualidad ligada a la naturaleza y fenómenos naturales; la asociación con animales; la asociación a los astros (sol, estrellas, luna). La concepción de tiempo-espacio (cielo, tierra, inframundo); los estadios culturales y la temporalidad (AA.VV., 1991: 11-21, 65-134, 243-267; Constenla Umaña y Pereire Mora, 1989; Corral Maldonado, 2017: 80-90; López Austin, 2012:1-12; Morante López, 2000:31-44; Waisbard, 1975: 23-31). Una base ideológica compartida, de un complejo y rico entramado de ideas en un extenso espacio territorial y temporal, que nos muestran la evolución cultural de los pueblos a través de su temporalidad, medios de comunicación, filiaciones, creaciones artísticas etc.

Esta asociación permite entender y hacer una aproximación a la lectura e interpretación simbólica de las imágenes teniendo en cuenta la cosmovisión, así como las características y elementos comunes que permiten comprender la forma en como estas culturas vivieron y entendieron su entorno vinculado a sus prácticas religiosas desde su organización social y política como medio de conocimiento que traspasó fronteras.

El Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona (MUEC)

El Museu Etnològic i de les Cultures del Món de Barcelona es una institución de conocimiento, de interacción, y un espacio en donde se reúnen y muestran las diferentes culturas del mundo con una gran colección de más de 70.000 objetos, entre los cuales aproximadamente nueve mil pertenecen a la colección de arte precolombino y etnografía indígena de las culturas que se desarrollaron en la América precolombina (Fornés García *et alii*, 2009:135-164; Solanilla, 2020). El objeto de estudio en este trabajo, se centra en las representaciones figurativas y la iconografía y significado de objetos arqueológicos, ligados a la cosmovisión y ritualidad en culturas del Área Intermedia que forman parte de la colección del MUEC, que tienen muy poca o ninguna información.

El museo conserva en sus almacenes una gran cantidad de objetos adquiridos a través de la compra, expediciones etnográficas y arqueológicas a diferentes países de Latinoamérica, como también de donativos y depósitos de particulares. Una importante cantidad de objetos, que se encuentran con muy poca o casi inexistente información pertenecen a culturas que se desarrollaron en el Área Intermedia, a los que he tenido acceso y he realizado un trabajo de investigación iconográfica y estilística para poder asociarlos y hacer una aproximación a la lectura e interpretación simbólica de las imágenes, teniendo en cuenta la cosmovisión, así como las características y elementos comunes que permiten comprender la forma en como estas culturas vivieron y entendieron su entorno, vinculado a sus prácticas religiosas desde su organización social y política, como medio de conocimiento del que forman parte un entramado de ideas y prácticas rituales.

Metodología

Para entender qué papel desempeñaron estas manifestaciones culturales, realicé el análisis iconográfico y estilístico de los objetos arqueológicos, teniendo en cuenta que la cultura material es una construcción social en donde la ritualidad le da contenido, función y significado al pensamiento creado por un grupo de personas que comparten valores y creencias. Teniendo en cuenta que la mayoría de las piezas estudiadas pertenecen a ofrendas de tumbas y de personajes de alta posición social, podemos deducir que son objetos de culto y funeraria y su función fue ritual y votiva.

La metodología utilizada para ampliar el contenido de estos objetos que han perdido su contexto arqueológico pero que, a través del estudio estilístico y comparativo, la historiografía y el relato mitológico me permiten aproximarlos a culturas y temporalidades que les devuelven parte del simbolismo y significado que tuvieron en relación a la cultura a la que pertenecieron, como también la relación con objetos similares que se encuentran en museos que tienen objetos de arte precolombino tanto en Europa como en América.

- Estudio iconográfico y estilístico de los objetos.
- Historiografía
- Simbología (cosmovisión y cosmogonía): mitos en Suramérica, Centroamérica y Mesoamérica vinculan la historia de los pueblos antiguos y asocian la tierra y algunos directamente la arcilla y los artesanos con la creación y el origen de los hombres (Levi Strauss, 1978; Tedlock, 1985; Jossa Emanuela, 2019; Lara Martínez, 2010; García Segura, 2016; Constenla, 1989; López Austin, 2012...).
- Atributos o rasgos típicos: Culturales, funcional, estilístico y tecnológico (Duque Gómez, 1970; Arango Cano, 1979).

Objetos del MUEC - Anexo Montcada i Reixac

1. Contenedor (MEB 349-18) (fig. 1)
2. Contenedor (MEB 349-15) (fig. 7)
3. Contenedor (MEB 349-19) (fig. 8)
4. Contenedor (MEB 349-16 / MEB 13625) (fig. 9)
5. Vasija antropomorfa sentada (MEB 349-20) (fig. 12)
6. Contenedor (MEB 349-23 / 13515) (fig. 17)

Propuesta

La propuesta que realizo en este trabajo es la descripción iconográfica y el estudio y asociación de seis vasijas del anexo de Montcada i Reixac del MUEC a la cultura Quimbaya de Colombia.

Cultura Quimbaya (500 aC-1600 d.C.). Colombia

La cultura Quimbaya fue una pequeña tribu ubicada en el Valle del Cauca que tiene su nombre del río Cauca. Las primeras sociedades orfebres de cazadores y recolectores que vivían de la agricultura, la recolección de frutos, la pesca y la caza. Desarrollaron un alto grado tecnológico y especialización técnica y estética en el trabajo del oro y la cerámica. Muestran a través de sus objetos el pensamiento simbólico y la organización política, social y espiritual de su cultura (Duque Gómez, 1970: 21-25).

En el Período Temprano (500 a.C.-600 d.C.), elaboraron objetos de cerámica y orfebrería con formas realistas de representaciones de la naturaleza (frutos, animales), figuras humanas desnudas, contornos redondeados, rostros triangulares, ojos rasgados, torso grueso, ornamentos y ligaduras símbolos de su identidad. Objetos con acabados de superficies lisas y brillantes. En el Período Tardío (600-1600 d.C.), en cerámica alcanzaron el mayor grado de perfección desarrollando realismo, acabados y formas delicadas. Atributos como pectorales circulares, narigueras triangulares y adornos sublabiales de diversos tipos fueron símbolos distintivos de poder. Adquieren mayor importancia las figuras masculinas y de hombre-animal, geométricas y zoomorfas, nuevos símbolos que revelan la aparición de nuevas ideas relacionadas con el cargo de los líderes (Alcina Franch, 2000: 117-119; AA.VV., 1982: 33-63; Gutiérrez Usillos, 2016: 119-123).

Algunos de los sitios arqueológicos como Quindío, Caldas, Risaralda entre otros, con depósitos arqueológicos y tumbas de pozo con cámara lateral donde se han encontrado cerámicas, oro y objetos líticos y textiles, son un ejemplo de las prácticas funerarias que practicaban. En la elaboración de los objetos desarrollaron diferentes técnicas como decoraciones en negativo, excisa, bruñido, incisiones, pastillaje, modelado y estampado. La cerámica de arcilla, de magnífica elaboración, está decorada con motivos geométricos, pintura negativa, pintura monocroma y policroma. El estilo de las figurillas y representaciones antropomorfas son sencillas y naturales (AA.VV. 1996: 76-87; AA.VV. 2002; Red Cultural del Banco de la República en Colombia [Banrepcultural]. Cultura Quimbaya, Colección arqueológica, noviembre de 2022 <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Quimbaya>; Banrepcultural, 2022 <https://www.banrepcultural.org/coleccion-arqueologica/las-colecciones-y-su-artifices>).

Materiales y técnicas en alfarería Quimbaya

Los Quimbaya con el objetivo de crear piezas con representaciones naturales y realistas en la alfarería utilizaron la arcilla y el barro y la técnica de modelado para dar forma a los objetos. Las decoraciones fueron realizadas con incisiones, puntos profundos, aplicaciones con pastillaje. Los colores procedían de arcillas, plantas y minerales que daban fijación de la pintura por sistema positivo o negativo y pulido, que les permitió modelar piezas livianas, finas,

resistentes, con una estética que les da una belleza única. A Estas piezas dieron formas con representaciones antropomorfas de personajes importantes como líderes cacicales y deidades, como también representaciones de la naturaleza que los rodeaba con figuras de plantas (fitomorfas) y de animales (zoomorfas) (Arango Cano, 1979: 13-16; Duque Gómez, 1970: 113-125).

Este proceso y técnica cerámica nos lo explica Jesús Arango Cano en su publicación 'Cerámica Precolombina':

"Para sus confecciones ceramistas los Quimbaya utilizaban el barro, arcilla o greda [...] Tomada la arcilla, el nativo le quitaba maleabilidad, si esta era excesiva, o le imprimía esta cualidad, si carecía de ella [...] listo ya el material, seguía el proceso de modelación [...] Confeccionada la pieza, era sometida al secamiento, a la cocción, lo que hacían por medio del fuego, en hornos abiertos, que se cubrían con trozos de madera. Luego de una primera cocción, se procedía a la pintura –positiva o negativa- y, posteriormente a un cocimiento definitivo." (Arango Cano, 1979: 14)

Funcionalidad y simbolismo

Los Quimbaya como el resto de los pueblos de la América precolombina crearon sus objetos con funcionalidad doméstica para ser utilizados en la vida cotidiana, como ofrendas, objetos votivos para utilizarlos en sus ceremonias rituales, y también para sus prácticas funerarias acompañando las tumbas de los personajes importantes dentro de estas sociedades (Arango Cano, 1979: 16-27; Duque Gómez, 1970: 102-105).

El simbolismo de los objetos está ligado al pensamiento y cosmovisión de la cultura que los creó. Estos objetos llevan consigo la carga simbólica de representar la manera de vivir, entender y gestionar el grupo social a través de la espiritualidad y sus prácticas rituales. Aquí encontramos la relación y forma de representación plástica en los objetos seleccionados del MUEC, con los objetos identificados como parte de la cultura Quimbaya, los conocidos como «caciques o indios de barro». Son vasijas votivas utilizadas para depositar ofrendas a las deidades, con representaciones de figuras antropomorfas, huecas, que representan a los caciques. Por su estilo y forma los podemos relacionar con el estilo llamado «gazofilacios» o «alcancías», por la gran obertura que tienen encima de la cabeza. Estas piezas están también ricamente decoradas con pinturas rojas, negras y crema, pastillaje, incisiones y puntos, pulidas y alisadas. (Arango Cano, 1979: 29-37; Duque Gómez, 1970:121).

Otra característica de estas figuras es la importancia que se le da a la representación detallada de la cabeza. En ella apreciamos la representación de los órganos como los ojos, orejas, nariz y boca bien definidos. En la frente y la parte trasera de la cabeza llevan una especie de cordón o hilo que la rodea, según Jesús Arango Cano, nos menciona dos posibles lecturas en que podría ser la representación simbólica de un halo, como también que indiquen una corona o símbolo

distintivo (Arango Cano, 1979: 30, 38). Luis Duque Gómez nos menciona directamente este atributo como «corona en forma de cinta» (Duque Gómez, 1970: 102). Los adornos nasales o narigueros de diferentes formas y tamaños también son atributos distintivos de esta cultura (Duque Gómez, 1979: 104). En contraposición al detallismo en la cabeza encontramos el resto del cuerpo que en algunos casos es cilíndrico o rectangular, pintado y decorado con motivos geométricos, sin representación de las extremidades superiores e inferiores, o con representaciones de brazos y en la base las extremidades inferiores en posición sentada o simplemente protuberancias que representan los pies o los genitales. Estos modelos con el paso del tiempo se perfeccionaron y se produjeron mejoras en la representación y posturas del cuerpo que representaban caciques, sacerdotes y personajes con posición de poder dentro de la sociedad Quimbaya, que al morir acompañaban al difunto como parte de su ajuar funerario (Arango Cano, 1979: 29-30; Mejía Gómez y Cifuentes, 2020: 174-175; Duque Gómez, 1970: 61-63).

1. Contenedor / vasija antropomorfa (MEB 349-18) (Fig. 1)

Recipiente de cerámica de cuerpo rectangular, modelado con forma de figura antropomorfa masculina. En la parte superior de la cabeza tiene una obertura ovalada bien definida. A la altura de la frente en alto relieve, sobresale una especie de cordón como si fuese una diadema que rodea la frente bajando hasta la parte inferior de detrás de la cabeza con forma de 'v' (casco o corona). Debajo en alto relieve se muestran las orejas modeladas.

En el rostro tiene los ojos con una incisión horizontal en el centro de cada ojo, con forma de granos de café (al ojo izquierdo se le ha roto la parte inferior). Entre los dos ojos comienza la nariz aguileña, prominente en alto relieve, con una nariguera circular que la decora. La boca con labios delgados y una incisión lineal que la muestra semiabierta. No tiene cuello, la cabeza plana se une directamente al cuerpo de forma rectangular más ancho en la parte superior y más estrecho en la base. A la altura de los hombros en alto relieve, con contorno redondeado sobresalen los brazos flexionados que se juntan con las manos abiertas a la altura del pecho. Cinco pequeñas incisiones en línea fina bien marcadas muestran la separación de los dedos en las manos.

El cuerpo del recipiente esta sin decoración, al centro en la parte de delante y detrás se muestran restos de manchas negras (podría tratarse de restos de pintura o carbón quemado). En la base del recipiente a cada lado sobresalen hacia delante en alto relieve dos pequeños pies con pequeñas incisiones lineales que muestran los dedos. En el centro de la base, y entre los pies, sobresale una pequeña protuberancia que podría representar los genitales masculinos. En todo el objeto se aprecian restos de pintura de tres colores: crema, rojo y negro.

Objetos similares en Museo de América, de Madrid (figs. 2, 3 y 4), y en el Museo Arqueológico MUSA, de Bogotá y Cali, Colombia (figs. 5 y 6).



Fig. 1. Contenedor MEB 349-18. MUEC de Barcelona, sede de Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante sus visitas a dicha sede.

2. Contenedor / vasija antropomorfa (MEB 349-15) (Fig. 7)

Recipiente de cerámica, modelada con forma de figura antropomorfa. En la parte superior de la cabeza tiene una obertura ovalada (rota en la boca). A la altura de la frente en alto relieve sobresale una especie de cordón como si fuese una diadema, que rodea la frente bajando hasta la parte inferior de detrás de la cabeza con forma de 'v' (casco o corona). Debajo en alto relieve, quedan fragmentos de las orejas modeladas (la izquierda rota completamente y de la oreja derecha quedan restos).

En el rostro tiene los ojos con una incisión horizontal en el centro de cada ojo, con forma de granos de café. Entre los dos sobresale en alto relieve una gran nariz aguileña con dos orificios circulares bien definidos que se unen y permiten la colocación de algún objeto decorativo. Una pequeña incisión lineal marca la boca semiabierta con labios delgados. A cada lado del cuerpo del recipiente se han modelado en alto relieve los brazos con contorno redondeado que se flexionan y se juntan con las manos abiertas con tres dedos largos en el centro. Los brazos no se conservan en buen estado, están rotos. A la altura del pecho, al lado izquierdo se muestra una protuberancia circular, a la misma altura al lado derecho quedan restos de fragmentación de otra protuberancia (posiblemente representan los pechos de una figura femenina). El cuerpo del recipiente está sin decoración, en todo el objeto se aprecian restos de pintura

de tres colores: crema, rojo y negro (las manchas negras pueden ser pintura o carbón quemado).

Objetos similares en Museo de América, de Madrid (figs. 2, 3 y 4), y en el Museo Arqueológico MUSA, de Bogotá y Cali, Colombia (fig. 5).



Fig. 2. Inventario 14114. Objeto/Documento: vasija antropomorfa. Material/Soporte: cerámica. Dimensiones: altura=18,50 cm; anchura=13,20 cm. Datación: 400-1500. Contexto Cultural / Estilo: Quimbaya. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (de Cultura y Deporte, España).



Fig. 3. Inventario 1997/03/004. Objeto/Documento: recipiente. Material/Soporte: cerámica. Dimensiones: altura=22 cm; diámetro máximo 21,50 cm. Datación: 400-1500. Contexto Cultural / Estilo: Quimbaya. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



Fig. 4. Inventario 1997/03/002. Objeto/Documento: vasija antropomorfa. Material/Soporte: cerámica. Dimensiones: altura=23,50 cm; anchura=15,50 cm. Datación: 400-1500. Contexto Cultural / Estilo: Quimbaya. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

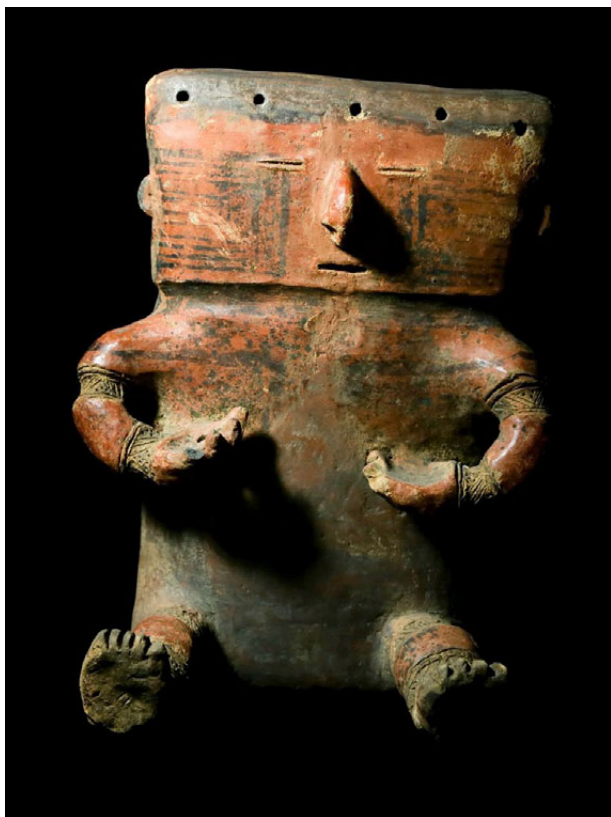


Fig. 5. Calabazo antropomorfo. Quimbaya. 700-1500 d.C. Museo Arqueológico MUSA, Bogotá y Cali Colombia. Culturas precolombinas, Quimbaya (<https://musa.com.co/>). Foto del Fondo de Promoción de la Cultura. Fotógrafo: Roberto García.

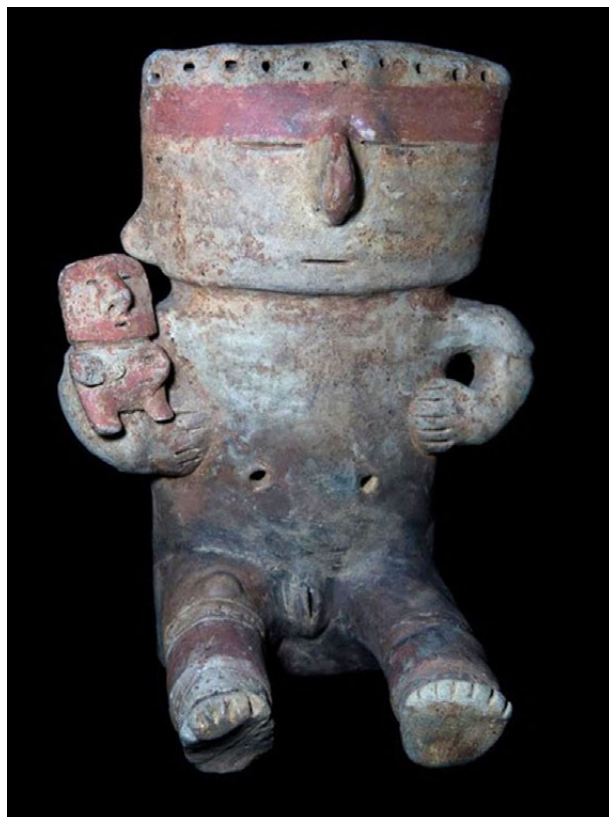


Fig. 6. Personaje sentado. Quimbaya. 1500 d.C. Museo Arqueológico MUSA, Bogotá y Cali Colombia. Culturas precolombinas, Quimbaya (<https://musa.com.co/>). Foto del Fondo de Promoción de la Cultura. Fotógrafo: Roberto García.

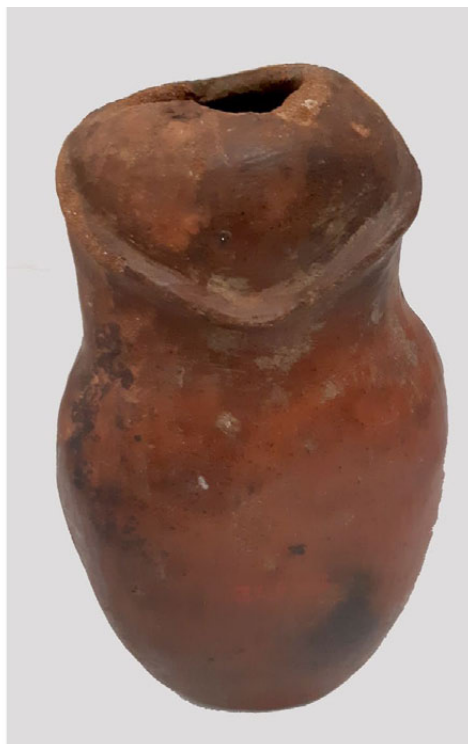
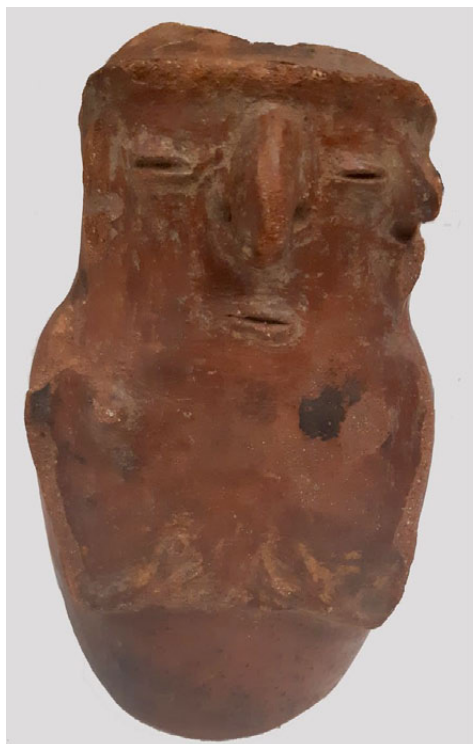


Fig. 7. Contenedor (MEB 349-15) MUEC de Barcelona, sede de Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante sus visitas a dicha sede.



Fig. 8. Contenedor (MEB 349-19) MUEC de Barcelona, sede de Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante sus visitas a dicha sede.

3. Contenedor / vasija antropomorfa (MEB 349-19) (Fig. 8)

Recipiente de cerámica, modelada con cuerpo cilíndrico y cabeza antropomorfa. En la parte superior de la cabeza tiene una abertura ovalada. A la altura de la frente en alto relieve sobresale una especie de cordón como si fuese una diadema, que rodea la frente bajando hasta la parte inferior de detrás de la cabeza con forma de 'v' (casco o corona), debajo las orejas modeladas. En el rostro tiene los ojos con una incisión horizontal en el centro de cada ojo, con forma de granos de café (la parte inferior del ojo derecho está roto). Entre los dos ojos sobresale en alto relieve una gran nariz aguileña con dos orificios circulares bien definidos que se unen y permiten la colocación de algún objeto decorativo. Una pequeña incisión lineal marca la boca semiabierta con labios delgados (rota en el lado derecho). El cuerpo del recipiente está sin decoración, en todo el objeto se aprecian restos de pintura de tres colores: crema, rojo y negro (las manchas negras pueden ser pintura o cerámica quemada).

Objetos similares en el Museo de América, de Madrid (figs. 2 y 3), y en el Museo Arqueológico MUSA, de Bogotá y Cali, Colombia (fig. 5).

4. Contenedor / vasija antropomorfa (MEB 349-16 / MEB 13625) (Fig. 9)

Recipiente de cerámica de cuerpo cilíndrico, modelado con forma de figura antropomorfa masculina. A la altura de la frente en alto relieve sobresale una especie de cordón como si fuese una diadema que rodea la frente bajando hasta la parte inferior de detrás de la cabeza con forma de 'u' (casco o corona). Las orejas están modeladas en alto relieve con un pequeño orificio circular en cada lóbulo (el orificio del lóbulo derecho está roto). Tiene los ojos con una incisión horizontal en el centro de cada ojo, con forma de granos de café alargados. Entre los dos ojos sobresale en alto relieve una gran nariz aguileña con dos orificios circulares bien definidos donde cuelga una pequeña nariguera circular que la decora, una incisión lineal marca la boca semiabierta con labios delgados. Debajo del labio inferior hay seis orificios circulares, posiblemente llevarían decoraciones de adornos sublabiales.

No tiene cuello, la cabeza se une directamente al cuerpo más ancho en la parte superior y más estrecho en la base. A la altura de los hombros en alto relieve, con contorno redondeado sobresalen los brazos flexionados que se juntan con las manos abiertas a la altura del pecho. Cuatro incisiones lineales bien definidas separan y muestran los



Fig. 9. Contenedor /vasija antropomorfa. **MEB 349-16 / MEB 13625**. MUEC de Barcelona, sede de Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante sus visitas a dicha sede.

302



Fig. 10. Inventario 14106. Objeto/Documento: figura antropomorfa. Material/Soporte: cerámica. Dimensiones: altura=15,50 cm; anchura=9,20 cm. Datación: 400-1500. Contexto Cultural / Estilo: Quimbaya. Lugar de producción / Ceca: Colombia (América del Sur). Imágenes: Joaquín Otero Úbeda, Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.



Fig. 11. Figura hueca que representa a un chamán sedente en posición de loto, con ambas manos sobre su pecho. Su nariz exhibe un adorno conocido con el nombre de nariguera. Tanto los dedos de las manos como los dedos de los pies se representan por incisiones. 20,3 x 12,6 cm. Rodríguez, C.A. 2015: Museo Julio César Cubillos. Patrimonio Arqueológico de la Universidad del Valle. Cali, Colombia, 200–201. (<https://libros.univalle.edu.co/index.php/programaeditorial/catalog/book/214>)

dedos en las manos. En el torso dos pequeñas formas circulares en relieve marcan los pechos o pezones. En la base del recipiente a cada lado sobresalen hacia delante en alto relieve los restos de lo que podrían haber sido los pies o piernas (rotos), en el centro quedan restos de una posible protuberancia (que podría ser donde se juntasen las piernas o los genitales). El cuerpo del recipiente está sin decoración, en todo el objeto se aprecian restos de pintura de tres colores: crema, rojo y negro (las manchas negras pueden ser pintura o carbón quemado).

Objetos similares en el Museo de América, de Madrid (figs. 2, 10 y 11).

5. Vasija antropomorfa sentada (MEB 349-20) (Fig. 12)

Recipiente de cerámica modelado con forma de figura antropomorfa sentada. A la altura de la frente en alto relieve sobresale una especie de cinta o cordón como si fuese

una diadema que rodea la frente bajando hasta la parte inferior de detrás de la cabeza con forma de 'u' (casco o corona), dejando a la vista las pequeñas orejas modeladas en alto relieve. En el rostro se conserva el ojo izquierdo representado con forma de grano de café alargado con una incisión horizontal en bajo relieve (no se conserva el ojo derecho, el objeto está fragmentado en la parte superior derecha). Entre los dos ojos sobresale en alto relieve una gran nariz aguileña (fragmentada en la punta) con dos perforaciones circulares de las que cuelga una pequeña nariguera circular que la decora. Una pequeña incisión lineal marca la boca semiabierta con labios delgados. Al lado derecho a la altura de la comisura del labio tiene un orificio circular. Debajo del labio inferior tiene cuatro orificios circulares posiblemente llevarían decoraciones con adornos sublabiales.

No tiene cuello, la cabeza se une al cuerpo del recipiente de donde salen a la altura de los hombros en alto relieve los brazos dirigidos hacia abajo con las manos con pequeñas incisiones que marcan los dedos y que descansan sobre las piernas cruzadas (sentado en posición de loto). Tiene en el torso dos pequeñas protuberancias circulares que indican los pechos o pezones, y una protuberancia más abajo a la altura del ombligo con una incisión vertical en el centro (posible representación de genital femenino). Las piernas cruzadas hacen de base del recipiente; la izquierda descansa sobre la derecha y al final se muestran los pies con pequeñas incisiones que marcan los dedos. En todo el objeto se aprecian restos de pintura de tres colores: crema, rojo y negro (las manchas negras pueden ser pintura o carbón quemado).

Objetos similares en el Museo del Oro de Bogotá (figs. 13 y 14) y en el Museo Julio César Cubillos, de Santiago de Cali (figs. 11, 15 y 16).

6. Contenedor / vasija antropomorfa (MEB 349-23 / 13515) (fig. 17)

Recipiente de cerámica, cilíndrico, modelado con forma de figura antropomorfa. La cabeza con forma circular está decorada con bandas verticales o franjas incisas con puntos en el centro: dos bandas con puntos a cada lado que cubre los laterales del rostro y sube hasta la frente; tres bandas con puntos con líneas horizontales y verticales en forma rectangular en la frente; cuatro incisiones horizontales en los laterales de la parte trasera de la cabeza. El resto de la parte de detrás del recipiente está fragmentado. Dos pequeñas orejas modeladas en alto relieve (la izquierda rota). Tiene los ojos con una incisión horizontal en el centro con forma de granos de café, debajo de estos se repite el motivo de las franjas incisas con puntos en su interior.

Entre los dos ojos sobresale en alto relieve una gran nariz (rota) con dos orificios circulares bien definidos del que cuelga una nariguera como elemento decorativo. Una pequeña incisión lineal marca una pequeña boca semiabierta con labios delgados. No tiene cuello, dos agarraderas



Fig. 12. Vasija antropomorfa sentada. MEB 349-20. MUEC de Barcelona, sede de Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante sus visitas a dicha sede.



Fig. 13. Figura antropomorfa sentada (Quimbaya). Nº de catálogo 13. Fuente: Oro y cerámica precolombinos: Museo del Oro del Banco de la República de Bogotá-Colombia [en línea]. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Barcelona 1982, 28. <http://hdl.handle.net/20.500.12368/490>

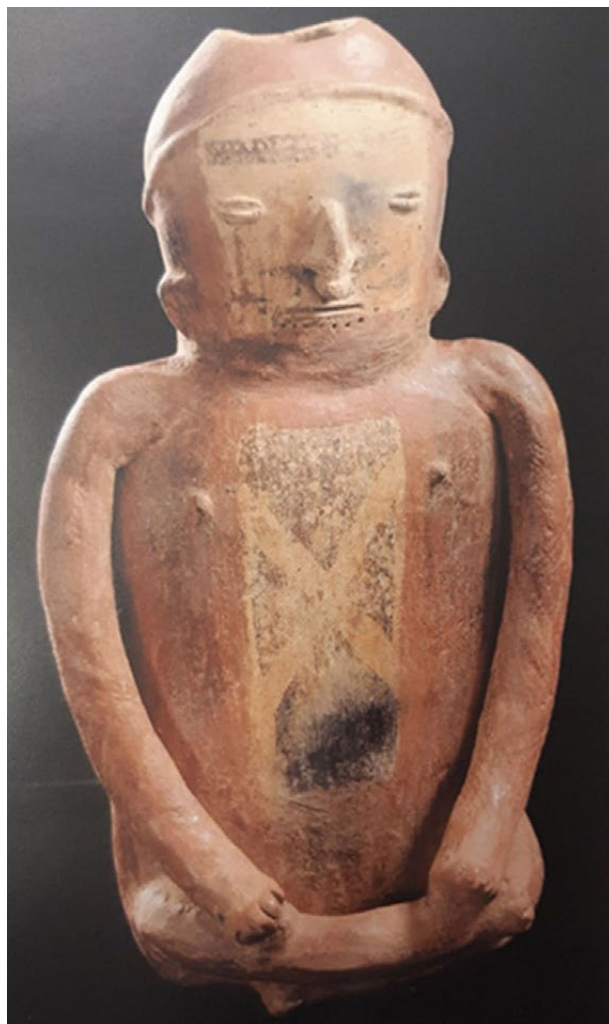


Fig. 14. Figura antropomorfa sentada con representación de pintura facial y corporal y nariguera torzal de metal. Quimbaya Tardío 900-1600 dC. Armenia, Quindío. 24,0 x 13,2 cm. C12606. Fuente: Los espíritus, el Oro y el Chamán. Museo del Oro de Colombia, 2003, 87.

en la parte posterior a cada lado de las orejas unen las dos partes globulares del recipiente. Aparecen modelados a la altura de los hombros en alto relieve los brazos cortos, semicirculares, que se flexionan hacia delante con las manos abiertas con tres incisiones que marcan los dedos (no se conservan en buen estado). El cuerpo del recipiente esta sin decoración, en todo el objeto se aprecian restos de pintura de tres colores: crema, rojo y negro (las manchas negras pueden ser pintura o carbón quemado).

Objetos similares en el Museo Julio César Cubillos, de Santiago de Cali (fig. 18), y en el Museo de América, Madrid (fig. 19).

Consideraciones finales

Para realizar este trabajo he tenido acceso a la colección de objetos del Área Intermedia del MUEC, en su anexo de Montcada i Reixac, de la que seleccioné treinta piezas para



Fig.15. Imagen de un individuo sentado en posición de loto, postura asociada con meditación, característica de los chamanes. Su cara y su cuerpo tanto anterior como posterior tienen espacios cubiertos de pintura polícroma (rojo, amarillo, negro), representación asociada seguramente con pintura corporal que utilizaban estos individuos de las élites. 20.1 x 11.2 cm. Rodríguez, C.A. 2015: Museo Julio César Cubillos. Patrimonio Arqueológico de la Universidad del Valle. Cali, Colombia, 197-198. (<https://libros.univalle.edu.co/index.php/programaeditorial/catalog/book/214>)

realizar la investigación. En esta propuesta presento el estudio de seis objetos arqueológicos que presentan afinidades en cuanto a material, estilo, formas, pintura y decoración, que a través del estudio estilístico y comparativo he relacionado con la cultura Quimbaya de Colombia. En el año 2021 realicé una investigación similar, utilizando cinco piezas que pertenecen a diferentes culturas del Área Intermedia, para presentarlas en el seminario de las II Jornades d'Estudis Doctorals d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Estas piezas que se encuentran en el archivo de Montcada i Reixac del MUEC tienen muy poca información. Trabajos como este son importantes, ya que permiten y facilitan realizar estos estudios, como un continuo proceso de investigación para enriquecer, dar contenido, recuperar el valor histórico y simbólico y devolver la identidad cultural, simbólica y funcional que tuvieron los objetos dentro de sus culturas.



Fig. 16. Chamán sentado en posición de loto. Su cabeza, con deformación artificial del cráneo, estaba pintada originalmente con diseños geométricos, realizados con la técnica de la pintura negativa. Dos perforaciones circulares en cada una de las orejas indican que usaban adornos faciales, tipo orejera. 20,8 x 10,4 cm. Rodríguez, C.A. 2015: Museo Julio César Cubillos. Patrimonio Arqueológico de la Universidad del Valle. Cali, Colombia, 197-199. (<https://libros.univalle.edu.co/index.php/programaeditorial/catalog/book/214>)

La comunicación y colaboración entre investigadores e instituciones culturales mantiene abierto y actualizado el canal de comunicación, que nos permite dar identidad y contenido a los objetos, como también, la oportunidad de relacionarlos con piezas similares que se encuentran en colecciones públicas y privadas en museos de diferentes países de Europa y del mundo.

Cataluña posee una importante colección de objetos precolombinos en instituciones públicas y privadas — como muestra de ello mencionaremos el MUEC, la Fundació Arqueològica Clos i el Museu Víctor Balaguer —, que permiten podamos tener acceso a la investigación.

El último trabajo que realicé como estudiante de la Dra. Victòria Solanilla Demestre antes de su jubilación, fue durante mi primer año de Doctorado, en que visité durante el mes de julio de 2021 la colección del Área Intermedia del anexo de Montcada i Reixac del MUEC, motivo por el cual



Fig. 17. Contenedor / Vasija antropomorfa. MEB 349-23/13515. MUEC de Barcelona, sede de Montcada i Reixac. Fotos de Geydy Rodríguez Wood, tomadas durante sus visitas a dicha sede.



Fig. 18. Copa con base anular característica de las poblaciones del Cacicazgo de Guabas, variante meridional de la cultura Quimbaya Tardío 1. Representación de la cabeza de una persona cuya nariz ostenta una nariguera circular maciza, y debajo de sus ojos, y a sus costados, aparecen franjas incisas con puntos en su interior simulando lágrimas. 15,6 x 16,6 cm. Rodríguez, C.A. 2015: Museo Julio César Cubillos. Patrimonio Arqueológico de la Universidad del Valle. Cali, Colombia, 209. (<https://libros.univalle.edu.co/index.php/programaeditorial/catalog/book/214>)

Fig. 19. Inventario 2016/03/01. Objeto/Documento: copa. Material/Soporte: cerámica. Dimensiones: altura=11,30 cm; Diámetro máximo=15 cm; diámetro mínimo 8,20 cm. Datación: 900-1500. Contexto Cultural /Estilo: Valle del Cauca (presenta similitudes con otras piezas de procedencia Quimbaya. La donante de la colección refiere la vinculación de la pieza con el grupo pijao). Lugar de procedencia: Colombia (América del Sur). Forma de ingreso: donación. Museo de América, Madrid. CER.es (<http://ceres.mcu.es>), Ministerio de Cultura y Deporte, España.

he escogido estas piezas como muestra de respeto, cariño, admiración y eterno agradecimiento por formarme como profesional, acompañarme y apoyarme siempre en todos mis proyectos y por los cuidados y el cariño con que siempre me ha tratado. Gràcies, Victòria!

Bibliografía

- Alcina Franch, J. (2000): *Las culturas precolombinas de América*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arango Cano, J. (1979): *Cerámica Precolombina*. Bogotá: Plaza & Janes Editores-Colombia Limitada.

- AA.VV. (1982): *Oro y cerámica precolombinas*. Museo del Oro del Banco de la República de Colombia, Bogotá. Exposición organizada por el Banco de Bilbao y patrocinada por el Departament de Cultura i Mitjans de comunicació de la Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- (1991): *América. Religión y Cosmos*. Cuartas jornadas de historiadores americanistas. Granada: Diputación provincial de Granada.
- (1996): *The Gold Museum. Masterworks*. Catálogo. Santa Fé de Bogotá (Colombia): Banco de la República.
- (2002): *Los espíritus, el Oro y el Chamán*. Centro Cultural Fonseca. Catálogo de la exposición en la Universidad de Salamanca del 7 de octubre de 2002 al 19 de enero de 2003. Bogotá: Museo del Oro de Colombia.
- Duque Gómez, L. (1970): *Los Quimbayas. Reseña etno-histórica y arqueológica*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Lange, F. W. (2004): “Gordon R. Willey y el Área Intermedia: conceptos, contribuciones y perspectivas”. *Revista de Arqueología del Área Intermedia*. 27-50. Instituto Colombiano de Antropología e Historia-ICANH.
- Lévi-Strauss, C. (1978): *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- López Austin, A. (2012): *Cosmovisión y pensamiento indígena*. México: UNAM, 1-12.
- Tedlock, D. (1983): *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia (Pennsylvania): University of Pennsylvania Press.
- (traductor) (1996): *Popol Vuh: The Mayan Book of the Dawn of Life*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Thiemer-Sachse, U. (2005): *Un asunto redondo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Waisbard, S. (1975): *Tiahuanaco. Diez mil años de enigmas incas*. 21-31. México: Diana.
- Fornés García, J., Pérez Hernández, J. y Azón Masoliver, M. (2009): “El Museo Etnológico de Barcelona y sus colecciones americanas”. *Artígrafa*, N° 24, 135-164. <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/24/2monografico/04.pdf> (noviembre de 2022)
- García Segura, A. (2016): “Ditsö Rukuö. Identidad de las semillas: formación desde la naturaleza”. Gland, Suiza. <https://drive.google.com/file/d/1wfjtMlhoQoQxoyX0VxhjrARfdpdFgs7/view> (noviembre de 2022)
- Gutiérrez Usillos, A. (2016): “Así me siento: posturas, objetos y significados del descanso en América”. Catálogo. Madrid. (noviembre de 2022) https://www.academia.edu/36446140/AS%C3%8D_ME_SIENTO_POSTURAS_OBJETOS_Y_SIGNIFICADOS_DEL_DESCANSO_EN_AM%C3%89RICA_Andr%C3%A9s_Guti%C3%A9rrez_Usillos_editor_cient%C3%ADfico_pdf
- Ibarra Rojas, E. y Salgado González S. (2009-2010): “Áreas culturales o regiones históricas en la explicación de relaciones sociales de pueblos indígenas de Nicaragua y Costa Rica de los siglos xv y xvi”. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 35-60. (noviembre de 2022) <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-AreasCulturalesORegionesHistoricasEnLaExplicacionD-5075911.pdf>
- Mejía Gómez, J. y Cifuentes, Y. (2020): “Cuerpos idealizados. Decoraciones y posturas en las figurinas cerámicas provenientes del Cauca medio, Colombia”. *Boletín de Antropología*, Universidad de Antioquía, Medellín, Vol. 35, N° 60, 171-190. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/boletin/article/view/343528/20803479>
- Morante López R. B. (2000): “El Universo Mesoamericano”. *Saberes y Razones*. Museo de Antropología. Universidad Veracruzana, 31-44. (noviembre de 2022) [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ElUniversoMesoamericano-5878664%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ElUniversoMesoamericano-5878664%20(1).pdf)
- Museo Arqueológico MUSA. Culturas precolombinas Quimbaya. <https://musa.com.co/> (noviembre de 2022)
- Museo del Oro. Sobre las sociedades prehispánicas. Colombia. (noviembre de 2022) <https://www.banrepcultural.org/coleccion-arqueologica/las-colecciones-y-su-artifices>
- Rodríguez, C. A. (2015): “Museo Julio César Cubillos. Patrimonio Arqueológico de la Universidad del Valle”. Programa Editorial de la Universidad del Valle, 187-200. <https://libros.univalle.edu.co/index.php/programaeditorial/catalog/book/214> (noviembre de 2022)
- Banrepcultural, Cultura Quimbaya. (noviembre de 2022) <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Quimbaya>
- Solanilla Demestre, V. (2020): “L’art precolombí a les col·leccions públiques i privades de Catalunya”. *Meritat de l’art, col·leccionisme i museus 2019*. Universitat Autònoma de Barcelona, 139-158. (noviembre de 2022) https://ddd.uab.cat/pub/capli/2020/237082/merartcolmus_a2020p139.pdf
- Vela, E. (2010): “Decoración corporal prehispánica. Narigueras”. *Arqueología Mexicana*, edición especial núm. 37, 82-87. (noviembre de 2021) <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/narigueras>

Webgrafía

- Arroyo García, S. R.: «La figura humana en el arte mesoamericano». *Revista de Arqueología Mexicana*. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-figura-humana-en-el-arte-mesoamericano> (noviembre de 2022)
- Ballestas Rincón, L.H. (2010): *Las formas esquemáticas del diseño precolombino de Colombia: Relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano*. Madrid. Universidad Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/9885/1/T31254.pdf> (noviembre de 2022)
- Catálogo Digital de Museos de España. Museo de América, Madrid. <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MAM> (noviembre de 2022)
- Constenla Umaña, A. y Pereire Mora, F. (1989): “Afinidades mesoamericanas del mito talamanqueño de los dioses de las tormentas”. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. XV (2), 75-102. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/19337/19368> (noviembre de 2022)
- Corral Maldonado, R. (2017): *Influencia y proyección de la cosmovisión andina en los fundamentos teóricos y metodológicos del diseño textil*. Tesis Doctoral. Universitat Rovira i Virgili, 80-90. <https://www.tdx.cat/handle/10803/460824#page=1> (noviembre de 2022)



Wahl. El abanico en la cultura Maya

Roberto Romero Sandoval

Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas,
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Resumen

En este trabajo analizamos el uso, función y simbolismo del abanico entre los antiguos mayas. En principio, revisaremos las escenas palaciegas plasmadas en las vasijas estilo Códice del periodo Clásico Tardío, porque en ellas advertimos la presencia de personajes de la nobleza portando diversos tipos de abanicos. Entre ellos, destacan: gobernantes, mujeres de la nobleza, enanos, jefes militares, comerciantes y embajadores. En segundo lugar, realizaremos una tipología de los abanicos para descubrir de qué material estaban elaborados. Finalmente, indagaremos en las fuentes escritas y en los diccionarios, los nombres que se le otorgaban a la palabra “abanico”.

Palabras clave: Abanicos, mayas, símbolos, iconografía, gobernantes.

Abstract

In this paper we analyze the use, function, and symbolism of the fan among the ancient Maya. At first, we will review the palace scenes depicted in the Late Classic period Codex style vessels, because in them we notice the presence of nobility characters carrying various types of fans. Among them, the following stand out: rulers, noblewomen, dwarfs, military chiefs, merchants, and ambassadors. Secondly, we will make a typology of the fans to discover what material they were made of. Finally, we will investigate the names given to the word “fan” in written sources and dictionaries.

Keywords: Fans, mayas, symbols, iconography, rulers.

En las vasijas estilo Códice del periodo Clásico Tardío encontramos representaciones de gobernantes y gente de la elite portando diversos tipos de abanicos. La interrogante es, ¿cuál es el uso, función o simbolismo de este instrumento en las cortes mayas? De entrada, podemos conjeturar que tuvieron un uso utilitario dado el clima tropical que predomina en la zona del Petén, pero es posible que también tuviera otras funciones, las cuales intentaremos esclarecer.

En la vasija K2914 de Río Azul (Figura 1), por ejemplo, observamos una escena palaciega en la que el gobernante Naah Ha'nal K'inich (Lacadena, 2008: 28) recibe a un grupo de comerciantes o embajadores. El señor lleva en la mano izquierda una flor amarilla y con la otra parece realizar

un ademán de saludo. Detrás de él se encuentran cuatro personajes, posiblemente miembros de la corte o hijos del soberano, ya que dos de ellos llevan las mismas flores. El último tiene las manos cruzadas, en señal de respeto, y debajo del brazo izquierdo lleva un abanico circular, similar a los ejemplos que presenta Lorenzo Ochoa (2008) para la Costa del Golfo de México. Los abanicos, según el investigador, están “ligados tanto con dignatarios o líderes, como comerciantes (*Códice Fejérváry-Mayer*) y aún [*sic*] con mensajeros como vemos en las páginas xi-xii, del *Códice Colombino*” (Ochoa, 2008: 142). Además, podemos aseverar que en el extremo inferior izquierdo aparecen otros dos abanicos, de mayores dimensiones, recargados sobre la esquina de la banca.



Figura 1. Escena palaciega. Vasija K2914 (http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=2914)

Recientemente Sven Gronemeyer (2020) analizó la inscripción que aparece frente al primer personaje de la escena, justo el que se encuentra sentado arriba de los abanicos recargados en la banca, la cual traduce como *yok waal*, el “portador de abanicos” o “el que ostenta el abanico”. Posiblemente se trata de un título o una función de la nobleza que desconocemos en la sociedad maya.

Una mención a este título o actividad de la nobleza maya la encontramos en la Escalera Jeroglífica de El Palmar, pues de acuerdo con Tsukamoto y Esparza (comunicación personal, 2019) aparece la palabra *waal*, “abanico”. Lo que no queda claro es si el antropónimo forma parte del personaje referido en esta inscripción *Ajpach' Waal* (Figura 2).

Por su parte, Sheseña y Sánchez encontraron una expresión similar, *'aj wali[l]*, en un monumento del sitio Santonton, Ocosingo, Chiapas. Para ellos, dicho enunciado “podría ser también un título nobiliario, aunque su traducción exacta por el momento permanezca desconocida. El personaje fallecido recordado en el pedestal de Santonton sería entonces no un gobernante sino un noble” (Sheseña y Sánchez, 2019: 4).

Las fuentes históricas del centro de México podrían auxiliarnos para descubrir quiénes eran estos personajes. Fray Juan de Torquemada, por ejemplo, dice: “[...] en cada pueblo había un *tecuiltli*, que era regidor y traía en su mano izquierda una vara, y en la derecha un *ventalle* o *aventador*, en señal que era oficio real” (Torquemada citado por Martel y Terreros, 2016: 43). En cambio, en el *Códice Mendoza*, página 66, se menciona que los que portaban el abanico eran los ejecutores (alguaciles) y embajadores del señor de

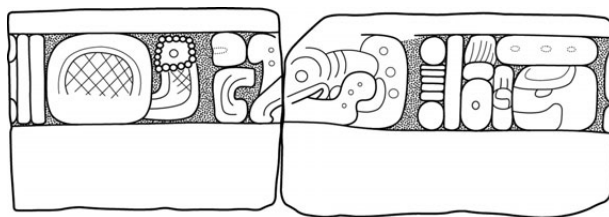


Figura 2. Escalera Jeroglífica de El Palmar (Dibujo de Octavio Esparza)

México. Por lo que es posible, para el caso de los mayas, que se trate de personajes de segundo rango, encargados de administrar pequeños sitios y, a la vez, fungían como embajadores de los grandes centros rectores.

Volviendo a la imagen de la vasija de Río Azul, pienso que estaríamos frente a dos tipos de abanicos y dos funciones diferentes: uno el que lleva el hijo o un miembro de la corte, representaría una insignia de poder y, el segundo, el de mayores dimensiones, identificaría un cargo o un título inédito en la organización social y política de los antiguos mayas.

Sobre el primer tipo, tenemos la Estela 8 de Naranjo, donde el señor Pakal K'awiil (Reents-Budet, 1994: 66) porta en la mano izquierda un abanico circular (Figura 3). El gobernante está representado como guerrero, tanto porque lleva la máscara del Dios Jaguar del inframundo, que se asocia con la guerra, como por encontrarse de pie sobre un cautivo. El abanico, en este caso, es indiscutiblemente es un emblema de poder.¹

1. Como el abanico que porta el dignatario de la Estela 4 de Cerro de las Mesas, Veracruz, que cita Ochoa (2008: 146) o el personaje principal que identifica Roskamp (2013: 49) en el Lienzo de Jucutacato.

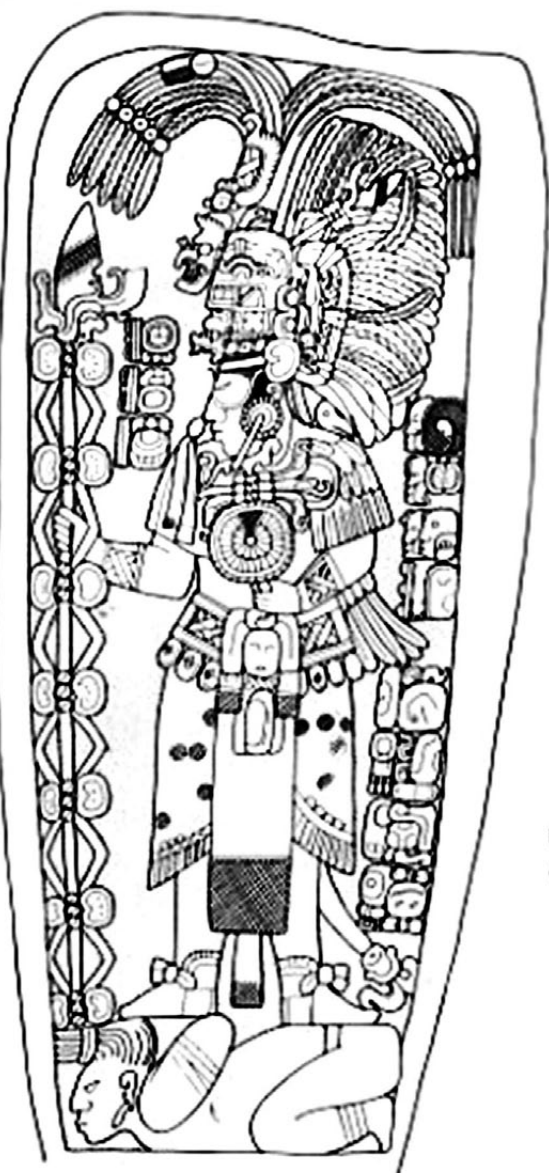


Figura 3. Gobernante con abanico en la mano. Estela 8 de Naranjo (Reents-Budet, 1994: 66).

Otro ejemplo, lo tenemos en la vasija K594 (Figura 4), donde observamos a un gobernante de la región de Chamá conducido por dos sirvientes en un palanquín; destaca en su mano derecha un abanico circular, símbolo innegable de poder.² Posiblemente el instrumento fue elaborado con fibras vegetales, pues presenta el clásico trenzado con el que se trabaja ese tipo de materiales perecederos, sobre la tipología de los abanicos ahondaremos más adelante.

Otra imagen de este tipo es la vasija K3460 (Figura 5), donde distinguimos a un soberano danzando con un abanico en la mano izquierda, al parecer, realiza sus prácticas ascéticas, pues lleva un cigarrillo en los labios, el cual es sostenido por una dama de la corte. Dos sirvientes más acompañan al gobernante, y mientras uno prepara bebidas sagradas, el otro ejecuta un baile para conjurar a la serpiente de los rituales. Además, en el extremo inferior aparecen dos *wahyis*, con rasgos de cánido y de murciélago respectivamente. Es posible, que el uso del abanico en estos rituales de transformación tuviera características sagradas, pues atraer el viento significa, atraer a los mensajeros divinos, a los intermediarios entre los dioses o los hombres.³

Un ejemplo más es la vasija MS1121 (Reents-Budet, 1994: 166) del sitio Ik, Motul de San José, que muestra al gobernante Yajawte' K'ihnich con un abanico circular con mango de un hueso corto y tiras de piel de felino, junto a dos individuos que aparecen danzando con extravagantes trajes (Figura 6). La extraordinaria danza ha sido denominada *ti t'olo[l] b'ahlam*, 'con el jaguar [en] ringlera', donde, el personaje principal, "se apoya en el lomo de un contorsionista vestido como jaguar del inframundo, mientras que un siervo arrodillado sostiene la canasta con tiras de papel ensangrentado" (Velásquez, 2009: 108; Grube, 1992: 215).

Mujeres y enanos con abanico

En cuanto a las primeras, tenemos la vasija K2695 (Figura 7), donde observamos dos mujeres con abanicos junto a un gobernante —probablemente la madre y la esposa de éste—, al cual atavían como guerrero. La primera de ellas le ofrece una máscara, y la segunda, un escudo de guerra. La escena nos permite sugerir que los abanicos también formaban parte de los accesorios de las damas de la corte.

Sobre este punto, las figurillas de Jaina, Campeche, elaboradas en el Clásico Tardío, son un ejemplo de ello. Las mujeres lucen elegantes vestidos, lujosos collares, sofisticados peinados y bellos tocados (Figura 8). Los abanicos que portan están profusamente decorados, llevan una especie de borlas que cuelgan del centro. En una pieza, advertimos que la señora trae el abanico sobre su vientre, símbolo del amor filial y de maternidad.

En cuanto a los enanos, sabemos que están ligados a las cortes mayas, ya que aparecen cerca de los gobernantes como consejeros, emisarios, ayudantes en sus prácticas ascéticas, encargados de llevarles los alimentos y verificar la

2. En África, Asia y el Extremo Oriente tiene el mismo significado de poder, incluso se puede equiparar con los *flabelli* de las ceremonias romanas, o con el *flabelum* empleado en las celebraciones de la Iglesia primitiva (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 39).

3. De acuerdo con Jacinto de la Serna, entre los nahuas, el acto soplar o de aventar el viento tenía un sentido ritual, y: "El segundo signo era Ehécatl, que significa el aire; ó el viento, este se figurava con vn aventador, con que se sopla el fuego, que se llamava Mamaztli; pero no por eso se llama el signo así; porque no tomó el nombre del instrumento, sino del efecto que causa, que es soplar ó ventilar. Otros lo significan, ó figuraban con vna cabeza soplando, como se pintaban los vientos (Serna 2003: 58).



Figura 4. Gobernante en palanquín con abanico en la mano. Vasija K594, http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=594



Figura 5. Gobernante bailando con abanico. Vasija K3460 http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=3460

calidad de los productos que les ofrecen a los grandes señores (Gallegos, Armijo y Chorosky, 2008).

En el vaso K5634 (Figura 9) vemos a dos enanos bailando con un abanico invertido, al parecer es otra de las actividades que realizan en las cortes mayas o, bien, las figurillas de Jaina donde aparecen ataviados con un traje de plumas y un abanico en las manos. Por la actitud que presentan, da la impresión de que está esperando iniciar un

baile o un acto de transformación como ha sugerido Linda Schele (1997: 148).⁴

Los abanicos y el baile

En la pintura mural prehispánica del periodo Clásico Tardío, encontramos ejemplos de un baile con abanico, como en el Cuarto 3, bóveda sur, y en el muro poniente de la

4. El personaje está “en el acto de transformarse en su *way*” (Schele, 1997: 148).



Figura 6. Gobernante con abanico. Vasija MS1121 (Reents-Budet, 1994:166).



Figura 7. Damas con abanicos. Vasija K2695 http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=2695

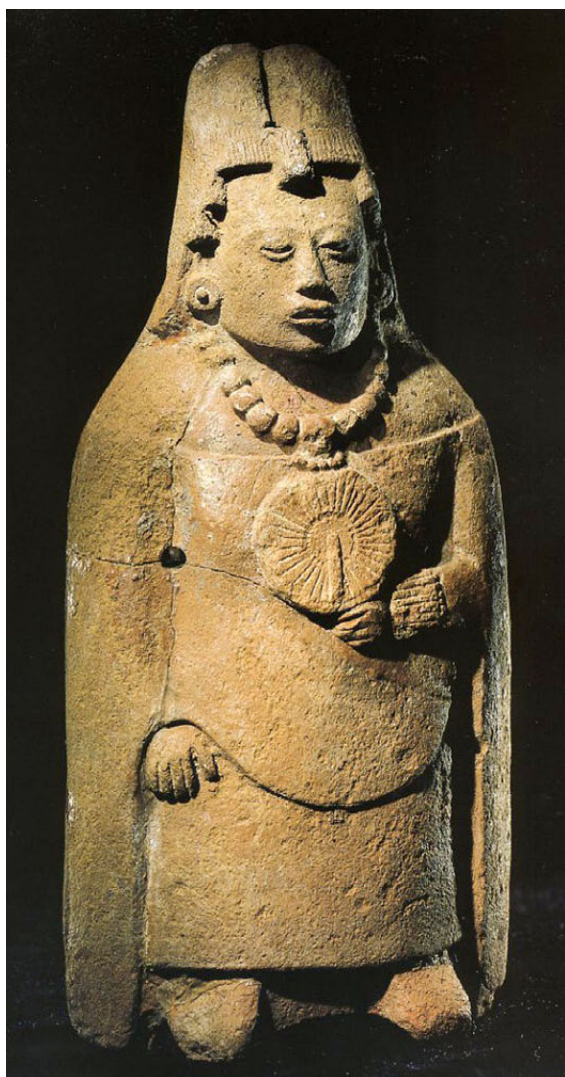


Figura 8. Damas portando abanicos (Schele, 1997: 18; Archivo digital de las colecciones del Museo Nacional de Antropología. Conaculta-INAH-Canon)

ciudad de Bonampak. Llama la atención que el motivo central sea una mano impresa, lo que posiblemente ratifique la idea de poder y autoridad (*La pintura mural prehispánica en México II* 1998, I: 37) (Figura 10). En este caso se conmemora la victoria de Yajaw Chan Muwaan.⁵

En el muro poniente del Cuarto 1, observamos otro grupo de personajes ricamente ataviados que, al parecer, realizan un baile en el que enormes adornos sobresalen, pues son una especie de alas colocadas a la altura de la cintura. Es particularmente relevante para nuestra investigación el que en la mano derecha lleven abanicos y en la izquierda hachas con mangos de hueso, lo que nos indica que encarnan también al dios de la lluvia, Chaahk, que se vincula asimismo con los sacrificios y la guerra (Figura 11).

Los abanicos que observamos en las escenas anteriores nos llevan a sugerir que éstos también fueron usados en ciertos rituales, como los de petición de lluvias. Idea que parece persistir en la danza del “Baila Viejo”, de los chontales de Tabasco, pues en ella los participantes utilizan una sonaja y un abanico. Al parecer el movimiento del abanico tenía como finalidad atraer los vientos fuertes. Es decir, se trata de una danza ritual para propiciar la lluvia y renovar el ciclo agrícola (Gallegos, 2008: 235). Más adelante los danzantes siempre llevan los brazos “alzados cruzándolos a la altura del pecho, en general colocando la mano que sostiene la maraca sobre aquella que lleva el abanico. Alzan y bajan la cabeza cada vez que giran el torso” (*Ibid.*).

5. Ciudad Real (1993: II, 331), en el siglo XVI, registra en el pueblo de Kantunil la manera en que fue recibido el padre Ponce, con varias danzas y un personaje sobre un palanquín, muy bien vestido, con una sonaja en la mano y un abanico en la otra. Iba danzando al sonido del teponastle y sostenido por seis indígenas. En este momento, las entradas triunfales de los gobernantes mayas fueron transformadas en actos festivos para celebrar la llegada de religiosos a la zona maya.



Figura 9. Enanos bailando con abanicos, K5654.



Figura 10. Baile con abanico (*La pintura mural prehispánica en México II*, 1998: I, 37)

Ahora bien, Miller y Taube (1993: 86) hablan de un Dios Gordo, un ser glotón en el papel de danzante, o de una persona de entretenimiento en las cortes mayas del periodo Clásico, que lleva los brazos levantados, postura

característica de los danzantes, y tiene sujeto un abanico. Comparto la idea de que, más que una deidad, es un personaje ligado a las cortes mayas y encargado de animar.



Figura 11. Personajes portando abanicos y hachas (Bonampak Murals 2001)

315

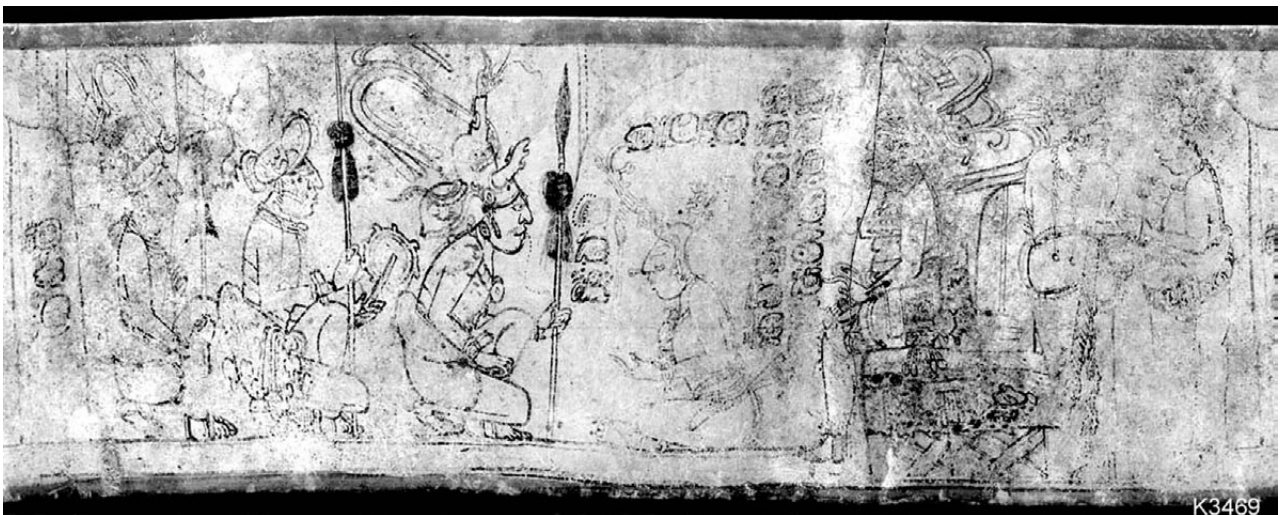


Figura 12. Jefes militares con abanico. Vasija K3469 http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=3469

La idea anterior se puede sustentar con un pasaje del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, escrito entre los siglos XVI y XVII, cuando dice: “—Hijo, tráeme dos buenos bailarines que vengan a bailar para que me divierta; que vengan con su tambor y su sonaja y con su abanico y con el palillo de su tambor” (1988: 80-81).

Los abanicos y la guerra

Es posible que los abanicos también fueran usados como insignias por mensajeros o jefes militares mayas, pues en la vasija K3469 (Figura 12) notamos que el personaje central de los tres que llevan lanzas, porta en la mano izquierda un abanico circular con pequeños círculos en el borde, o bien,



Figura 13. Jefes militares con abanicos (Schele y Miller, 1986:236)

316



Figura 14. Yaxuun B'ahlam IV, en el momento de capturar a un sajal (Die Welt der Maya, 1992:93)

en la vasija que citan Schele y Miller (1986: 236), vemos a un subalterno con tocado de felino que se postra ante un alto mando (Figura 13). Este ejemplar casi toca el suelo, lo que sugiere la idea de obediencia, y es de mayores dimensiones que los convencionales, por lo que es posible que también sirviera como estandarte de guerra o bien como

distintivo de jefes militares de alto rango, como el grupo que ostentaba el título *lakam*, “estandarte, bandera”, que fue descifrado por David Stuart, en 1992.

De acuerdo con Lacadena (2008), los *lakam* son una clase intermedia, relacionados con la tributación y la guerra. El término, dice el investigador,

[...] podría designar no sólo al funcionario administrador, sino también a la unidad administrada. Las implicaciones son muy sugerentes: las ciudades y pueblos mayas del periodo Clásico habrían estado divididos en unidades menores de administración –distritos, barrios, funcionando como unidades menores de tributación y leva militar, al modo de los *cuchteel* posclásicos del norte de Yucatán (Lacadena, 2008: 36).

Caso diferente al del Dintel 16 de Yaxchilán (Figura 14), donde distinguimos a Yaxuun B'ahlam IV, mejor conocido como Pájaro Jaguar, en el momento de capturar a un *sajal* o gobernante provincial de Wak'aab', posiblemente, la moderna Santa Elena en Tabasco, como sugieren algunos investigadores (Vega, 2017: fig. 44). Se observa al personaje de rodillas, con rostro de pánico y mordiéndose los dedos de la mano. Para el tema que nos ocupa destacamos el abanico de plumas en su mano derecha, idea similar a la que se reproduce en la Estela 3 de Bonampak (Figura 15), donde vemos a Yajaw Chan Muwaan, ataviado con un tocado de la serpiente de la guerra de Teotihuacan, así como a un prisionero anónimo con aspecto de sometimiento, con un abanico en la mano derecha (Grube,



Figura 15. Estela 3 de Bonampak (Mathews, 1980: 6)

2000:105). Los abanicos son insignias que también identificaban a los *sajales*.

En estas imágenes es interesante la posición que presentan los abanicos, ya que aparecen inclinados, en señal de sometimiento.

Tipología de los abanicos

En el arte maya del periodo Clásico observamos diferentes tipos de abanicos. En esta pequeña selección, advertimos que la base y el mango son de madera, aunque existen



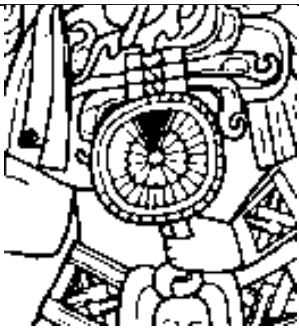
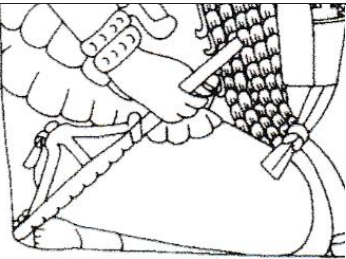
Figura 16. Museo Nacional de Antropología (Fotografía cortesía de Pablo Mumary)

piezas en hueso, y el contorno o circunferencia fueron elaborados con plumas de aves exóticas. Aunque, también tenemos piezas hechas con fibras vegetales (Cuadro 1).

Sobre este punto, las fuentes históricas y los diccionarios coloniales nos revelan la especie del ave con las que fueron elaborados los abanicos. Por ejemplo, Montero de Miranda (1982:236), dice que, en el siglo xvi, en la zona de la Verapaz, se utilizaban las plumas pequeñas del cuerpo del quetzal para elaborar “aventales”, abanicos. Aunque la mayoría no especifican la especie, como Ciudad Real (1993: II, 356) que señala que en Tixche, Campeche, en 1588, “hácense mosqueadores de plumas muy galanos” o fray Tomás de Coto, en su *Thesaurus verborum*, escrito entre 1646 y 1656, menciona: “Háçenlos de plumas y, en la Costa, vsan muchos dellos” (Coto, 1983:57). Es de suponer que fueron elaborados con plumas aves de la región, como el caso del ejemplar que se conserva en el Museo Nacional de Antropología (Figura 16), el cual fue recreado en la época actual con plumas de pericos y colibríes (Moctezuma II, 2010: 106).

Posiblemente la imagen que inspiró la reconstrucción de este abanico es la que aparece en la obra de fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra firme* (1995), donde un personaje ataviado como Tezcatlipoca lleva en la mano izquierda un *amoxcador*, “abanico” (Figura 17). El cual estaba compuesto

[...] de plumas preciadas azules berdes y amarillas las cuales salían y nacían de una chapa

		
1	2	3
		
4	5	6
		
7	8	9
		
10		

Cuadro 1



Figura 17. Tezcatlipoca con un *amoxcador* en la mano izquierda (Durán, 1995: I, lámina 9)

redonda de oro muy relumbrante y bruñida como un espejo que era dar á entender que en aquel espejo bía todo lo que se hacía en el mundo y en la lengua le llamauan ytlachiayan que quiere decir su mirador (Durán, 1995: I, 47-48).

En cuanto al mango, generalmente era de madera, aunque existen algunos ejemplos de hueso. Del primero, tenemos una pieza extraordinaria proveniente del Cenote Sagrado de Chichén Itzá (Coggins, 1988: fig. 1), cuya parte superior tiene grabada la imagen de un dios anciano que lleva en la mano izquierda un cetro y en la derecha, un abanico circular (Figura 18). En la espalda de la efigie observamos el signo *pop*, lo que ratifica su asociación con el poder sagrado de los gobernantes.

Del segundo, tenemos uno que procede del Entierro 116 de Tikal (Figura 19), sepulcro del célebre gobernante Jasaw Chan K'awiil, quien falleció alrededor del año 734 d.C. La pieza probablemente es hueso de venado (*Odocoileus virginianus*), y se encuentra exhibida en el Museo Sylvanus Morley (Laporte, 1999).

Otro más es el mango de hueso labrado procedente de Tenam Punte, Chiapas, fechado para el Clásico Tardío (600-900 d.C.), que mide 21 cm, y actualmente se resguarda en el Museo Arqueológico de Comitán (*Mayas. Revelación de un tiempo sin fin*, 2015: 170). La delicadeza del labrado nos indica que se trata de una insignia real y el adorno de las

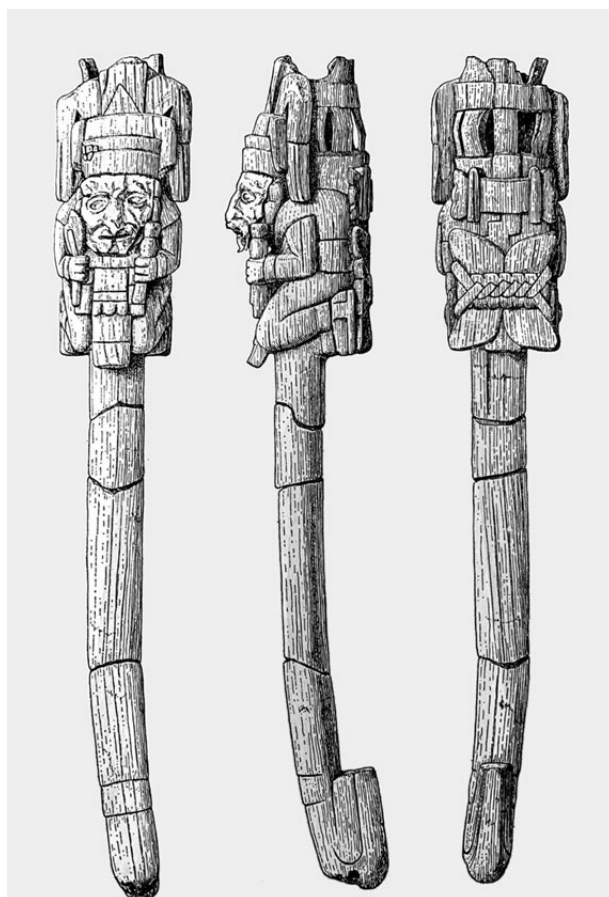


Figura 18. Mango de madera. Cenote Sagrado de Chichén Itzá (Coggins, 1988: fig. 1)

bandas cruzadas nos recuerda el signo *pop*, “estera”, “petate”, que entre los antiguos mayas se relacionaba ampliamente con el poder (Figura 20).

Por otro lado, el hecho de estar elaborado en un hueso humano (Lalo Jacinto y Aguilar Rojas, 1994: 155) nos permite asociarlo con los ancestros y el poder que procede del inframundo.

Términos para abanico en las lenguas mayas

En los vocabularios y diccionarios coloniales encontramos varias entradas para designar a este tipo de instrumentos; por ejemplo, en el *Vocabulario de lengua tzeldal, según el orden de Copanabastla*, de fray Domingo de Ara, de 1571, se registra la palabra *uelvioghib* para “aventador”, “mosqueador” (Ara 1986:405); y para la acción de hacer aire, de mosquear: *ueluy* (Ara, 1986:406).

En cakchiquel, abanico se dice *val*, de acuerdo con el *The-saurus verboru* de fray Tomás de Coto (1983:57), escrito entre 1646 y 1656. Asimismo, el franciscano agrega que los nombres para referirse a los abanicos son: aventador o mosqueador. Por otro lado, menciona que estos instrumentos también se usaban para atizar el fuego: “Y, para



Figura 19. Mango de abanico procedente de Tikal (Fotografía cortesía de Vania Pérez Gutiérrez)

q[ue] el fuego leuante y arda, suelen hacer aire con ellos" (Coto, 1983:57).

En el *Bocabulario de Maya Than*, redactado en 1677, encontramos la expresión *ual .t. .l. pic tah ti ual*, traducida como "Aire hacer con mosqueador" (1993:77). Aunque en la nota a pie de página René Acuña señala que en el manuscrito se lee *val* (*Bocabulario de Maya Than*, 1993:77), en otra fórmula aparece "Auiéntanos o aznos aire [con el abanillo], *pic ton ti ual* [.l.] *ual ton ti ual*" (*Bocabulario de Maya Than*, 1993:132).

En el *Vocabulario de lengua quiché* de fray Domingo de Basseta, de 1698, encontramos la entrada para abanillo, mosqueador: "*ualubal*" (Basseta, 2005:39), y también la expresión "Auentar, hacer viento con uentalle: *chin ualuh*; au<enta>dor: *ualubal*" (Basseta, 2005:76).

De acuerdo con Cédric Becquey (comunicación personal, 2019), la distribución de la raíz **wal*, para abanico, en la parte oriental del área maya (zonas maya yucateca, itzá, mopán, cholti', q'eqchi', poqomchi', k'iche', kaqchikel y ch'orti') sugiere una difusión por contacto, probablemente a partir del cholano clásico o de las lenguas cholanas orientales. Esta hipótesis se apoya en el hecho de que las formas en **wal* de las lenguas no cholanas orientales: 1) generalmente entran en competencia con otras del mismo sentido (p. ej., *pikit* en las lenguas yucatecanas); 2) presentan, dentro de su rama respectiva, una distribución parcial que no permite una reconstrucción de esta raíz en la protolengua (formas ausentes en lacandón dentro de la rama yucatecana; formas ausentes en kaqchikel moderno, en k'iche' moderno, y sakapulteco, dentro de la rama k'iche'ana)

La totalidad de las cognadas indica que "abanico, abanicar, aventar o abanar" correspondía a una protoforma *wahl*. En las lenguas cholanas, la infijación de la *h* asociada con este tipo de raíz comprende una referencia a una manera



Figura 20. Mango de abanico. Museo Arqueológico de Comitán (*Mayas. Revelación de un tiempo sin fin*, 2015: 170).

de moverse. Los verbos contruidos a partir de esta forma se refieren al movimiento de “balanceo” de algo flexible (mano, abanico, etcétera), que caracteriza a los actos de aventar o tamizar granos, barrer y abanicar. Por extensión, también adquirió el sentido de “soplar” en diversos contextos, que excluyen el soplo generado por la boca de una persona (soplar el viento, soplo generado por instrumentos) (Cuadro 2).

La raíz **wel* es la contraparte, y probablemente una cognada de **wal* en las lenguas cholanas occidentales, tseltalanas y q'anjob'alanas. Las formas verbales *welahtāne* en chontal “ondear”, *wehlel* en chol “volar”, remiten al mismo movimiento de “balanceo” (realizado por el agua o por alas de pájaro) (Cuadro 3).

La raíz **pikit*, parece ser la forma yucatecana de sentido similar a las anteriores (donde *pikit* se refiere también a aventar granos y mosquear, Arzápalo 1995: 2041) (Cuadro 4).

Conclusiones

Entre los antiguos mayas, el uso, función y simbolismo del abanico fue muy rico y variado, porque no solamente fueron utilizados como instrumentos para aminorar el calor, sino que también representaron dignidad y estatus real. Advertimos que los portan los gobernantes, las damas de la nobleza y los enanos y, también, los llevan los comerciantes y los embajadores, al igual que sucede entre los nahuas y mixtecos. Por lo tanto, el uso del abanico forma parte de la larga tradición mesoamericana. La novedad entre los mayas es que lo portan los enanos, personajes ligados a la nobleza. Posiblemente al escenificar

pasajes mitológicos, lograban, a través de magia simpática, el éxito en la batalla de los soberanos. Otra novedad, es que también los portan los *sajales*, gobernadores provinciales, y ciertos personajes de segundo rango todavía no identificados en el lenguaje de las inscripciones, los cuales tenían a su cargo sitios menores y fungían como embajadores.

Ahora bien, el que los abanicos tuvieran una forma circular puede simbolizar el centro del universo: quien lo portara tendría el control de los diferentes niveles del cosmos: cielo, tierra e inframundo. Y el que la mayoría de los personajes lo lleven en la mano, particularmente en la izquierda, se asocia con la justicia y la sabiduría (Chevalier y Gheerbrant, 2007:682).

En este sentido, los abanicos fueron pensados como insignias reales que identificaban a los comerciantes, jefes militares y embajadores; aunque también fueron utilizados como instrumentos sagrados por los gobernantes, enanos y bailarines, pues atraer el viento, significar a traer el soplo divino, a los antepasados.

En cuanto a la tipología de los abanicos, es claro que existe una gran variedad de ellos; los más comunes, son los de mango de madera y de plumas de ave exóticas, aunque tenemos otros elaborados de hueso y de fibras vegetales. Por los documentos históricos, sabemos que los abanicos eran sumamente apreciados en las culturas prehispánicas, porque aparecen mencionados en los testamentos como piezas de alto rango (Olko, 2011: 459)

Por último, encontramos una larga continuidad en la raíz **wahl*, “abanico”, porque aparece desde el periodo Clásico y se continúa aun hasta la época actual.

Raíz <i>wal</i>			
Ch'orti'	<i>wahr</i>	'fanning, winnowing, fan, fly-brush'	Wisdom, 1950: 751
	<i>wahrnib</i>	'fan, bellows'	Wisdom, 1950: 751
Cholti'	<Vaalh> <i>wahl</i>	abanico	Morán, 1695: 81
Itzá	<i>waal</i>	palma, soplador <i>palm frond, fan of feathers for fire</i>	Hofling y Tesucún, 1997: 661
Mopán	<i>waal</i>	soplador, abanico <i>fan</i>	Hofling, 2011: 454
Poqomchi'	<i>wahloom</i>	soplador	Dobbels, 2003: 766
	<i>wahlb'al</i>	abanico	Dobbels, 2003: 765
Q'eqchi'	<i>cwaal</i> (véase <i>waal</i>)	soplador, abanico	Haeserijn, 1979: 95
	<i>vâl</i>	con lo que se da el aygre.	Freeze y Feldman, 1975: 56
YUK	<i>ual</i>	abanico, aventador, mosqueador	Pérez, 1866-1877: 872
	<i>wáal</i>	hojear, abanicar	Yoshida, 2009: 96

Cuadro 2

YOK	<i>welän</i>	soplar (con algo), abanicar, abanar	Keller y Luciano, 1997: 281
CHL	< <i>wejlan</i> > <i>wejlañ</i>	soplar (con abanico)	Aulie y Aulie, 1978: 129
Popti'	<i>welneheb'al</i>	ventilador	Quiñónez, Montejó y Díaz, 2013: 489
Q'anjob'al	<i>Welb'al/welteb'al</i>	objeto que se usa para soplar fuego	Sosa, Tuy, Aceytuno y Sanic, 2003: 162
Tzeltal	<i>wehluyojibal</i>	aventador, abanico	Slocum, Gerdel y Cruz, 1999: 140
TZO	<i>velob</i>	<i>fan</i> [abanico]	Laughlin, 1975: 367

Cuadro 3

YUK	<i>pikit</i>	<i>fan, duster</i>	Bricker, Dzul y Po'ot, 1998: 215
	<i>Picit; pictah, picte</i>	auentar o hazer viento o limpiar assi maiz, trigo, frisoles, y qualquier grano u otra cosa	Arzápalo, 1995: 2041
	<i>Picital</i>	mosquedor o auentador	Arzápalo, 1995: 2041
LAK	<i>piktik</i>	abanicar	Hofling, 2014: 262
	<i>pikib'</i>	abanico	Hofling, 2014: 262
	<i>pikib'aar</i>	abanico	Hofling, 2014: 262
	<i>piki'-k'áak'</i>	abanico de fuego	Hofling, 2014: 262
Mopán	<i>piikb'eeb'</i>	abanico, soplador. <i>fan, blower</i>	Hofling, 2011: 355
Itzá	<i>pikit</i>	abanico <i>fan</i>	Hofling y Tesucún, 1997: 513
CHT	< <i>pictalca u ut</i> > <i>piktal kawut</i>	abanico	Morán, 1695: 81

Cuadro 4

Agradecimientos

Quiero agradecer a mis colegas Octavio Esparza y Cédric Becquey, del Centro de Estudios Mayas, por su apoyo y asesoramiento en el tema de la epigrafía y la lingüística. A José Fernando Rodríguez por la traducción del resumen al idioma inglés. Y mi gratitud a Pablo Mumary Farto y Alejandro Sheseña Hernández por la lectura del texto.

Bibliografía

- Ara, D. (1986). *Vocabulario de lengua tzeldal según el orden de Copanabastla*, Mario Humberto Ruz (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 4).
- Arzápalo Marín, R. (1995). *Calepino de Motul: Diccionario maya-español*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Tomo III.
- Aulie, H. W. y De Aulie E. W. (1978). *Diccionario ch'ol: ch'ol-español, español-ch'ol*. México: Instituto Lingüístico de Verano, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Servicios Educativos en el Medio Indígena.
- Basseta, D. (2005). *Vocabulario de lengua quiché*. René Acuña (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 18).
- Bocabulario de Maya Than*. (1993). Edición de René Acuña. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas (Fuentes para el Estudio de la Cultura Maya, 10).
- Bonampak Murals*. (2001). Dibujado por Heather Hurst y Leonard Ashby, fotografías digitales de M. D. Coe.

- Boot, E. (2009). *The Updated Preliminary Classic Maya-English, English-Classic Maya. Vocabulary of Hieroglyphic Readings*. Mesoweb Resources. Recuperado de: <http://www.mesoweb.com/resources/vocabulary/Vocabulary200-9.01.pdf> (Consultado el 3 de enero de 2019).
- Bricker, V. R. Dzul de Po'ot, O. y Po'ot Yah, E. (1998). *A Dictionary of the Maya Language: As Spoken in Hocabá, Yucatán*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Caso, A. (1996). *Interpretación del Códice Colombino*. Sociedad Mexicana de Antropología, México.
- Ciudad Real, A. (1993). *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes* / edición, estudio, apéndices, glosarios, mapas e índices por Josefina García Quintana y Víctor M. Castillo Farreras. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. 2 tomos.
- Códice Mendoza. Recuperado de: <https://www.codicemendoza.inah.gob.mx/index.php?lang=spanish&folio=number=72&type=r&section=t> (Consultado el 7 de julio de 2020).
- Coggins, C. (1988). "The Manikin Scepter: Emblem of Lineage", *Estudios de Cultura Maya*, vol. XVI, pp. 123-158. doi: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ecm.1988.17.597>.
- Coto, T. (1983). [*Thesaurus verborum*]: *vocabulario de la lengua cakchiquel v [el] guatemalteca, nuevamente hecho y recopilado con summo estudio, trauajo y erudición*. Edición, introducción, notas, apéndices e índices de René Acuña. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Chevalier, J. y Alain G. (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Die Welt der Maya: archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden*. (1992). Mainz am Rhein: P. von Zabern.
- Dobbels, M. (2003). *Diccionario poqomchi'-castellano*. Guatemala: Programa de Apoyo al Sector Educativo en Guatemala.
- Durán, D. (1995) *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra firme*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Cien de México), 2 volúmenes.
- Freeze, R. A. y Feldman, L. H. (1975). *A Fragment of an Early K'ekchi' Vocabulary*. Anthropology Museum, University of Missouri-Columbia, Columbia, S. C.
- Gallegos Gómara, M. J. (2008). "El 'Baila Viejo': danza y música ritual de la comunidad yokot'an, de Tabasco, México", *Tradiciones y culturas populares*, Año 3, núm. 15, julio-agosto, pp. 225-246.
- Gallegos Gómara, M. J. Armijo Torres, R. y Charosky, C. (2008) "Figurilla y representaciones de enanos en el mundo prehispánico maya", p. 233-254, *Los investigadores de la Cultura Maya. Encuentro Internacional*. Núm. 16, tomo II. México: Universidad Autónoma de Campeche.
- Graham, I. y Mathews, P. (1996) *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions: Tonina*. Cambridge: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University. Vol. 6, parte 2.
- Gronemeyer, S. (2020). "A Fresh Breeze in the Palace: The Courtly Function of the Yok Waal", Research Note 14. DOI: 10.20376/IDIOM-23665556.20.rn014.en
- Grube, N. (1992) "Classic Maya Dance. Evidence from Hieroglyphs and Iconography", p. 201-218, *Ancient Mesoamérica*, vol. 3, núm. 2. Cambridge: Cambridge University Press.
- . *Los mayas. Una civilización milenaria*. (2000). Grube, N. (editor). Colonia: Könemann.
- Haeserijn V., E. (1979). *Diccionario k'ekchi' español*. Guatemala: Piedra Santa.
- Hofling, C. A. (2011). *Mopan Maya-Spanish-English Dictionary*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Hofling, C. A. y Tesucún, F. F. (1997). *Itzaj Maya-Spanish-English Dictionary: Diccionario Maya Itzaj-Español-Inglés*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- . *Lacandon Maya-Spanish-English Dictionary* (2014). Salt Lake City: University of Utah Press.
- Kerr, J. (S/F). *Maya Vase Database*. Recuperado de: <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html> (Consultado el 3 de enero de 2019).
- Lacadena, A. (2008). "El título lakam: evidencia epigráfica sobre la organización tributaria y militar interna de los reinos mayas del Clásico", *Mayab*, 20, pp. 23-43.
- Lalo Jacinto, G. y Aguilar Rojas, M. L. (1994) "El proyecto arqueológico Tenam Puente", *Cuarto Foro de Arqueología de Chiapas. Serie memorias*. 21-26 de noviembre de 1993. Comitán, Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Landa, D. (1994) *Relación de las cosas de Yucatán*, estudio preliminar, cronología y revisión del texto, María del Carmen León Cázares. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Laporte, J. P. (1999). "Contexto y función de los artefactos de hueso en Tikal, Guatemala", *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 29, pp. 31-64.
- Laughlin, R. M. (1975). *The Great Tzotzil Dictionary of San Lorenzo Zinacantan*. Washington: Smithsonian Institution.
- Libro de Chilam Balam de Chumayel*. (1988). Traducción del maya al castellano de Antonio Mediz Bolio; prólogo, introducción y notas de Mercedes de la Garza. México: Secretaría de Educación Pública.
- Martel, P. y Terreros, E. (2016). "El bordón y el abanico: en pos de su imagen y su palabra en el México antiguo", pp. 31-65. *Etnias y lenguajes de poder*, Ana Bella Pérez Castro, Patricia Martel y Elisabeth Albine (eds). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Mathews, P. (1980). "Notas sobre la secuencia dinástica de Bonampak, Parte 1". Recuperado de: <http://www.mesoweb.com/pari/publications/RT05/Bonampak.pdf> (Consultado 29 de enero de 2021).
- Mayas. Revelación de un tiempo sin fin*. (2015). Texto de introducción y coordinación curatorial de Mercedes de la Garza. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Miller, M. y Taube, K. (1993). *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. Londres: Thames and Hudson.
- Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*. (2010). Leonardo López Luján y Colin McEwan (coords.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Montero de Miranda, F. (1982). "Memoria y descripción breve de la provincia de la Verapaz (1575)", *Relaciones geográficas del siglo XVI: Guatemala*, Edición de René Acuña, pp. 223-248. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas. Tomo I.
- Morán, F. (1695). *Arte en lengua choltí que quiere decir lengua de milperos*. Recuperado de: <https://cdm15999.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15999-coll16/id/53990>, (Consultado el 23 de marzo de 2020).
- Ochoa, L. (2008). "La vara, el abanico y el tiburón: denotación del poder político-religioso en la Costa del Golfo". En Olivier, Guilhem (coord.). *Símbolos de poder en Mesoamérica*, pp. 133-161. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Olko, J. (2011). "Supervivencia de los objetos de rango prehispánicos entre la nobleza colonial nahua", *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 41, núm. 2, pp. 455-469.
- Pérez, J. P. (1866-1877). *Diccionario de la lengua maya*. Mérida de Yucatán: Imprenta Literaria de Juan F. Molina Solís.
- La pintura mural prehispánica en México II. Área maya. Bonampak. Tomo I y II. Catálogo.* (1998). Beatriz de la Fuente, Leticia Staines Cicero (coords.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Tomos I y II.
- Quiñónez Silvestre, A., Dionisio Montejo, J. y Díaz Santiago M. S. (2013). *Tihztot' yet ab'xub'al popti'*. Guatemala: Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala.
- Reents-Budet, D. (1994) *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*. Londres: Duke University Press.
- Roskamp, H. (2013). "El Lienzo de Jucutacato. La historia sagrada de los nahuas de Jicalán, Michoacán", *Arqueología Mexicana*, vol. XXI, núm. 123, pp. 47-54.
- Schele, L. (1997). *Rostros ocultos de los mayas*. Fotografía de Jorge Pérez de Lara; introducción de Román Piña Chan. México: Ímpetus Comunicación.
- Schele, L. y Miller, M. E. (1986). *The Blood of Kings. Dynasty and Ritual in Maya Art*. Fotografía de Justin Kerr. Nueva York: Kimbell Art Museum.
- Serna, J. (2003). *Tratado de las supersticiones, idolatrías, hechicerías, ritos, y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*. México: Biblioteca Virtual Universal.
- Sheseña, A. y Sánchez Gamboa, Á. (2019) "El sitio Arqueológico de Santoton, Ocosingo, Chiapas, México. Nuevos datos", *Contributions to Mesoamerican Studies*. Recuperado de: <https://brucelove.com/research/contribution-007/> (Consultado el 23 de marzo de 2020).
- Slocum, M. C., Gerdel, F. L. y Cruz Aguilar, M. (1999). *Diccionario Tzeltal de Bachajón, Chiapas*. México: Instituto Lingüístico de Verano.
- Stuart, D. y Houston, S. D. (1994). *Classic Maya Place Names. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology*, 33. Washington D.C.: Dumbarton Oaks,
- Sosa López, D. E., Tuy Tocoeh, M. C., Aceytuno Felipe, J. y Sanic Chanchavac, J. (2003) *Jit'il q'anej yet q'anjob'al. Vocabulario q'anjob'al. Q'anjob'al-español. Español-q'anjob'al*. Guatemala: Academia de Lenguas Mayas de Guatemala.
- Vega Villalobos, M. E. (2017). *El gobernante maya. Historia documental de cuatro señores del periodo Clásico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Históricas, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor.
- Velásquez García, E. (2009). "Los vasos de la entidad política de 'Ik': una aproximación histórico-artística. Estudio sobre las entidades anímicas y el lenguaje gestual y corporal en el arte maya Clásico" (Tesis para optar por el grado de doctor en Historia del Arte). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- Wisdom, C. (1950). *Chorti Dictionary*. Chicago: Brian Stross.
- Yoshida, S. (2009). *Diccionario de la conjugación de verbos en el maya yucateco actual*. Japón: Sendai, Graduate School of International Cultural Studies, Tohoku University.



Las lechuzas en la iconografía Mochica Medio de San José de Moro: el Sacerdote Lechuza

Karim Ruiz Rosell

Universidad San Ignacio de Loyola, Perú

Resumen

Cuando en 2005 se encontró la Tumba del Sacerdote Lechuza en San José de Moro (SJM), no era la primera vez que se hallaban representaciones de lechuzas entre los objetos arqueológicos recuperados en el sitio y, ni muchos menos, la primera vez que las encontrábamos en el arte mochica o el arte de la región andina en general. No obstante, significaba la primera vez que un personaje en dicho sitio aparecía con gran parte de su ajuar ligado a la figura de una de estas aves, confirmando la existencia, no solo de esas aves en el ecosistema mochica, sino también su relevancia dentro de su iconografía/cosmología. Este hallazgo ha servido para empezar a conectar los estudios sobre animales en la iconografía mochica con el caso específico de las lechuzas en SJM, así como para abrir una línea de investigación sobre la construcción de identidades rituales y funerarias para el periodo Mochica Medio en SJM¹.

Palabras clave: mochica, lechuza, iconografía, funerario.

Abstract

When the Tomb of the Owl Priest was found in San José de Moro (SJM) in 2005, it was not the first time that representations of owls appeared among the archaeological objects recovered at the site, and certainly not the first time that they appeared in the Moche art or the art of the Andean region in general. However, it meant the first time that a character appeared at this site with a large part of his trousseau linked to the figure of one of these birds, confirming not only the existence of these birds in the Moche ecosystem, but also their relevance within its iconography/cosmology. This finding has served to begin connecting studies on animals in Moche iconography with the specific case of owls in SJM, as well as to open a line of research on the construction of ritual and funerary identities for the Middle Moche period in SJM.

Key words: Moche, owl, iconography, funerary

Introducción

A lo largo y ancho del extenso territorio andino, así como durante su extensa cronología, distintas culturas en la región han incorporado en propuestas muy diversas la figura de las lechuzas en sus representaciones artísticas. Si bien es cierto que, tanto antes como después de los mochicas, muchas de estas culturas en el Perú precolombino han tenido algún tipo de representación con la presencia de búhos o lechuzas (fig. 1), el corpus iconográfico mochica es tan extenso y diverso que no tiene parangón.

Esa riqueza iconográfica es muy interesante en cuanto a la representación de los rasgos realísticos de dichas especies, pero aún resulta más interesante por lo que respecta a las representaciones sobrenaturales, donde búhos y lechuzas tienen una presencia muy significativa en su compleja cosmología y panteón de divinidades (Golte, 2009; Makowski, 2000); la mayor parte de estas aproximaciones se han hecho a partir de la iconografía compleja, donde algunos rasgos de las lechuzas son tomados por personajes sobrenaturales, pero donde se pierden a menudo los elementos indispensables para una correcta identificación taxonómica.

1. Este artículo se ha elaborado, en gran parte, a partir de las ideas y conclusiones de mi propia tesis doctoral publicada en 2014.



Fig.1: De izquierda a derecha y de arriba abajo: cántaro Chancay, cetro de madera Chimú, plato Cupisnique, botella Huari norteño, botella Lambayeque, botella Salinar, botella Paracas y cántaro Vicús (Catálogo Online Museo Larco).

Parece entonces necesario que realicemos una aproximación más zoológica a la figura iconográfica de estas aves, no solo para lograr una interpretación más científica de las mismas, sino también para entender cuáles pudieron ser los rasgos específicos de dichas aves que derivaron en su conversión en personajes del panteón mochica.

Las lechuzas en la iconografía Mochica: San José de Moro

Personajes tanto arqueológicos como iconográficos tan importantes como el Sacerdote Lechuza de Huaca de la Cruz (Mogrovejo, 2008), el Sacerdote Guerrero de Úcupe (Bourget, 2014), o el mismísimo Señor de Sipán (Alva y Donnan, 1993) han aparecido asociados a la figura de las lechuzas (ya sea como personajes o con alguno de los artefactos asociados); además, existe una infinidad de objetos arqueológicos con diseños de lechuzas encontrados en contextos tanto domésticos como funerarios en múltiples sitios a lo largo del territorio mochica.

Para la prolongada ocupación de SJM, y sin entrar tampoco a un análisis más profundo de este contexto iconográfico, parece evidente que hay una primera etapa con representaciones más naturalistas durante el Mochica Temprano, volviéndose más sintéticas durante el Mochica Medio y terminando en el Mochica Tardío con una presencia de iconografía compleja y narrativa con personajes antropomorfos con rasgos de lechuza. Entonces, resulta interesante que, aun con un descenso en el uso de la lechuza como elemento iconográfico en periodos posteriores de

SJM (Mochica Tardío e, incluso, Transicional), ésta siga apareciendo, aunque con formatos distintos; su incorporación a alguna pieza con decoración en línea fina como personaje antropomorfo o botellas escultóricas de lechuzas completas naturalistas (simples o dobles) son muestra de esta reconversión iconográfica y formal.

Centrándonos ya en el caso específico de SJM, la cerámica Mochica Medio presenta dos formas recurrentes en las que encontramos iconografía de lechuza: cántaros con el cuello decorado con ojos y picos (pintados y/o modelados) y cántaros con un sello con ojos y picos (fig. 2). Lo cierto es que en SJM los contextos Mochica Medio con más presencia de lechuzas en la iconografía muestran más similitudes con los objetos de algunas tumbas de Pacatnamú que con el material del propio SJM (Ruiz, 2013: pág., 62, fig. 20), tanto entre las piezas (o incluso fragmentos) de capa como entre el material del resto de tumbas asociadas al mismo periodo (Ruiz, 2012). Adicionalmente a las piezas completas con diseño de lechuzas, encontradas mayoritariamente en contextos funerarios, SJM y algunos sitios cercanos del Valle de Jequetepeque han reportado a lo largo de los años múltiples fragmentos entre los que destacan los sellos en relieve sobre golletes de cántaros con rostros de lechuza (Informes PASJM, 1991-2019).

Como acabamos de mencionar, por extensión geográfica y evidente relación cultural, los sitios de La Mina, Dos Cabezas y, el ya mencionado, Pacatnamú presentan una tradición iconográfica muy consistente con respecto a la presencia de lechuzas y/o búhos (Donnan, 2022; Donnan, 2007;

	OBJETO	DESCRIPCIÓN	DECORACIÓN	CONTEXTO	UBICACIÓN	PERIODO
METALES	22 Discos	Diseño de lechuzas de campanario que formaban parte de un conjunto de sonajas para bastón	Repujada e incisa	Funerario	M-U1411 Área 38	MOCHICA MEDIO
	2 Discos	Diseño de lechuzas de campanario que formaban parte de un conjunto de sonajas para bastón	Repujada e incisa	Funerario	M-U2017 Área 35	MOCHICA MEDIO
	2 Discos	Diseño de lechuzas de campanario que formaban parte de un conjunto de sonajas para bastón	Repujada e incisa	Funerario	M-U2019 Área 35	MOCHICA MEDIO
CERÁMICA	Cántaro	Presenta la cabeza de la lechuza modelada y pintada, mientras que el cuerpo solo aparece pintado	Pintada y modelada	Funerario	M-U1411 Área 38	MOCHICA MEDIO
	Cántaro	Presenta la cabeza de la lechuza modelada y pintada, mientras que el cuerpo solo aparece pintado	Pintada y modelada	Funerario	M-U1411 Área 38	MOCHICA MEDIO
	Cántaro	Presenta la cabeza de la lechuza modelada y pintada, mientras que el cuerpo ha sido reemplazada por un motivo radiante pintado	Pintada y modelada	Funerario	M-U1411 Área 38	MOCHICA MEDIO
	Cántaro	Presenta la cabeza de la lechuza modelada y pintada, mientras que el cuerpo ha sido reemplazada por un motivo radiante pintado	Pintada y modelada	Funerario	M-U1411 Área 38	MOCHICA MEDIO
	Cántaro	Presenta un sello circular en relieve con el diseño de unos ojos, un pico y un "bigote" de lechuza terrestre	Sello impreso en relieve	Funerario	M-U1411 Área 38	MOCHICA MEDIO
	Cántaro	Presenta un sello circular en relieve con el diseño de unos ojos, un pico y un "bigote" de lechuza terrestre	Sello impreso en relieve	Funerario	M-U2017 Área 35	MOCHICA MEDIO
	Cántaro	Presenta ojos y pico de lechuza pintados en el cuello	Pintada	Funerario	M-U1929 Área 35	MOCHICA MEDIO

Fig.2: Cuadro de artefactos completos con iconografía lechuza en San José de Moro.

Ubbelohde-Doering, 1983; Donnan y Cook, 1986). Estos ejemplos, anteriores y contemporáneos al caso de este estudio, demuestran que la sociedad mochica, ya desde sus inicios (Mochica Temprano), contempló a estas aves con detalle, respeto y devoción; y también demuestra que, aunque se produjeran transformaciones en la cultura mochica, ésta mantuvo la figura de la lechuza como un referente iconográfico, ya fuera de forma naturalista o idealizada/sintetizada.

En cuanto a los objetos metálicos, se han encontrado hasta en tres contextos distintos restos de sonajas con decoración de rostros, específicamente de lechuza de campanario; así como en dos de los contextos encontramos solo dos mitades de sonajas que debieron pertenecer a un artefacto más complejo, en uno de los contextos se encontraron todos los fragmentos de sonajas que debieron formar parte de lo que creemos fueron dos bastones sonaja (Ruiz, 2013).

Búhos o lechuzas

El primer aspecto que debemos abordar en nuestra aproximación a la iconografía de la lechuza en el mundo mochica es la de las dificultades de identificación de la misma y, especialmente, las confusiones que surgen entre estas y algunos búhos. Taxonómicamente hablando, la distinción entre algunos búhos y lechuzas ya es compleja en el mundo real, pero, definitivamente, lo es todavía más en las representaciones del arte; podemos encontrar representaciones poco fidedignas, representaciones sintetizadas, representaciones simbólicas, representaciones parciales, piezas dañadas, etc., dificultándose enormemente la identificación de las especies concretas. Incluso hay casos en los que la confusión se puede extender a otras especies de rapaces (águilas, halcones, cernícalos, etc.), puesto que comparten características morfológicas y comportamientos predatorios que pueden ser representados de forma similar.

En definitiva, pocos rasgos pueden llegar a ser determinantes para la distinción entre estas especies; así como usualmente se ha considerado a las llamadas "orejas" como un elemento identitario de los búhos, también existen especímenes clasificados como búhos que no cuentan con ellas, por lo que debemos considerar la posibilidad que los Mochica no siempre representaran una especie en particular, sino que a veces representaran simplemente el concepto de ave rapaz.

Una vez que nos trasladamos a la iconografía compleja, en la que rasgos de búhos y lechuzas aparecen sintetizados o solo como elementos puntuales en personajes antropomorfos, las dificultades para distinguir entre búhos y lechuzas se magnifican, ya que muchos de esos rasgos son comunes en ambas especies (a pesar de que los personajes asociados a una u otra especie adquieren roles muy diferenciados); esto no significa, ni mucho menos, que su identificación en la iconografía sea sencilla, ya que muchas veces aparecen en la iconografía con una marcada ausencia de rasgos identificativos

No obstante, al aproximarnos a la presencia de representaciones de lechuzas en SJM, se ha podido identificar diversos casos en los que son dos las especies que aparecen representadas de una forma clara, mientras que en otras no quedan tan bien definidas; estas dos especies claramente diferenciadas son la lechuza terrestre (o lechuza de los arenales) y la lechuza de campanario.

Lechuza terrestre o de los arenales²

Aunque en Perú existen tres subespecies de esta lechuza (Pulido *et al.*, 2021), lo cierto es que las diferencias entre estas subespecies resultan irrelevantes en cuanto al análisis iconográfico de sus representaciones (incluso para su

2. Otro de los nombres con los que se conoce a la lechuza también es el de "lechuza de las huacas" (a veces aprovecha huecos en las mismas para vivir o las usa de atalaya), lo cual resulta curioso con respecto al carácter arqueológico de nuestra investigación.



Fig.3: Dibujo de la lechuza terrestre, *Athene cunicularia* (Schulenberg, 2010).



Fig.4: Dibujo de la lechuza de campanario, *Tyto alba* (Schulenberg, 2010).

morfología y comportamiento si se abordara un análisis taxonómico más profundo). También parece bastante evidente que, de entre todas ellas, la que ha presentado mayor número de avistamientos ha sido la *Athene Cunicularia*, aunque la de mayor presencia en la costa sea la *Nanodes* (fig. 3).

Esta estimación no es concluyente ni para el estado actual ni para la hipotética situación en la que se encontraba el ecosistema de la costa norte en época mochica, pero es la mejor aproximación que podemos obtener. De todas formas, y aun teniendo en cuenta este dato, nuestra explicación se enfocará en los aspectos generales de la especie, sin hacer distinción entre los rasgos específicos de sus subespecies.

De las dos variedades regionales existentes en Perú, la costera (*Nanodes*) es la más pequeña (21-24 cm), mientras que la variedad andina es considerablemente más grande (28-30 cm); su envergadura oscila entre los 20 y los 24 cm y su peso entre los 170 y los 214 g.

Este tipo de lechuza presenta un cuerpo compacto cubierto de plumas marrón claro (color arena el macho, y la hembra un poco más oscura) con pequeñas manchas blancas (tanto en el vientre como en el lomo y las alas) que le ayudan a camuflarse, y tiene patas largas y fuertes porque pasa gran parte del tiempo desplazándose por tierra. Su cabeza es redonda con unas distintivas “cejas” por encima de sus brillantes ojos redondos y amarillos, alrededor de los cuales presenta plumas blancas dispuestas radialmente. Junto a su pico corto, amarillo y ganchudo tiene unas plumas a modo de “bigote”.

Lechuza de campanario

Entre las principales características de la lechuza de campanario (*Tyto Alba*) destaca su envergadura (105-110 cm), que es considerable en relación a su tamaño medio (34-40 cm). Otro rasgo destacable es el aspecto fantasmagórico que le confiere su plumaje blanco en el rostro, cuerpo y parte inferior de las alas; esa coloración contrasta con el color parduzco con moteado gris de su parte dorsal. Finalmente, cabe destacar que la lechuza de campanario no presenta un dimorfismo muy pronunciado en ninguna de sus acepciones (fig. 4).

Entre las características más específicas de este tipo de lechuza, claramente destaca la forma acorazonada de su rostro; lejos de ser un elemento meramente estético, el plumaje blanco del rostro está delimitado por un cerco de plumas parduzcas que ayudan a optimizar la conducción de los sonidos hacia sus canales auditivos (como si fuera una antena parabólica). Esta misma morfología del rostro está relacionada con la ubicación centrada y alineada de sus globos oculares, permitiendo así un cálculo extremadamente preciso de las distancias; si a este rasgo oftalmológico le agregamos una retina muy rica en bastones (células sensibles a la intensidad luminosa), nos encontramos ante una capacidad casi infalible para poder ver y cazar presas en oscuridad casi absoluta (Ruiz, 2013).

Del espécimen real a la recreación iconográfica

Son varios los aspectos que podemos considerar a la hora de explicar la importancia de las lechuzas en el ecosistema que habitaban los mochicas, así como la importancia que

adquieren en su cosmología, debido a muchas de sus características específicas, tanto morfológicas como etológicas.

Por un lado, no debemos olvidar que, como el resto de culturas andinas de la región, la agricultura era el factor estructural de la sociedad mochica, siendo los cultivos mismos y el almacenamiento del excedente agrícola los principales recursos a proteger. Esto significa que la presencia de animales con ciertas características asociadas al mundo agrícola habría tenido un impacto en el desarrollo de sus actividades diarias y, como consecuencia de esto, un impacto en el imaginario cosmológico mochica.

Por otro lado, la capacidad de los artistas mochicas para captar y representar la realidad zoológica circundante, tanto de forma naturalista, como sintética o sobrenatural, proporciona una diversidad estética y conceptual sin igual en el mundo andino. El paso de la inspiración a la materialización en el arte a veces sucede de forma directa por la observación de aspectos morfológicos y visuales, mientras que, otras veces, requiere de un proceso de entendimiento del comportamiento o rasgos de esos animales para representarlos en el arte; ambos procesos son igualmente importantes y terminan reflejando una misma realidad desde ángulos distintos.

Morfología esencial

Empecemos por el primer y más obvio aspecto que es el de sus características morfológicas esenciales. Dos de ellas nos remiten a la propia acción predatoria de la lechuza: el pico y las garras. El primero de los casos tiene una presencia fundamental, tanto cuando se trata de representaciones naturalistas, como sintéticas o sobrenaturales (antropomorfías), mientras que, en el segundo caso, llama la atención que en las representaciones no aparezcan (o tengan una presencia muy residual o representaciones poco enfáticas) las garras de estas aves; siendo la herramienta primordial del sistema de caza de toda ave de presa, debería presentarse como uno de los símbolos identitarios de dicha ave.

Una posible explicación tendría que ver con el hecho de ser un rasgo compartido por un amplio abanico de aves de presa, haciendo que no resulte un elemento específico y distintivo para la identificación y caracterización de las lechuzas; lo mismo sucedería en el caso de las alas, elemento muy notorio pero compartido con tantas especies que no termina resultando determinante a la hora de identificar esas especies.

Otra posible explicación, que requeriría de estudios posteriores más profundos para su confirmación, sería la propia morfología de las vasijas en las que suelen aparecer estas representaciones; tanto en los casos de vasijas con decoración escultórica como en aquellas con decoración pintada, la mitad superior (o más) de las mismas suele concentrar la mayor y más importante cantidad de elementos, dejando las bases de las vasijas con formas y representaciones menos definitorias, iconográficamente hablando.

Torsión cefálica

Un aspecto generalizado y especialmente llamativo de la morfología de las lechuzas es la capacidad que tiene de voltear la cabeza hasta 180° (230° en el caso de la lechuza de campanario) con respecto al cuerpo. Esta habilidad resulta especialmente útil en el caso de la lechuza terrestre, porque, al desarrollar la mayor parte de sus actividades en el suelo (o en *perchas* a no mucha altura), le proporciona una visión periférica excelente tanto para fines predatorios como para su propia protección (en especial de las guaridas donde habita, que resultan de fácil acceso). En el caso de la lechuza de campanario, como veremos más adelante, esta característica le proporciona ventajas adicionales.

Dimorfismo

Referido también a la morfología de estas aves, tenemos un aspecto sumamente importante que presenta argumentos para una posible lectura profunda de la apreciación que tenían los mochicas sobre ellas: el dimorfismo (Schulenberg, 2010). El dimorfismo en estas aves se presenta en tres situaciones (sexual, estacional y generacional), teniendo cada una de ellas una lectura o interpretación distintas, pero todas ellas apuntando a un concepto tremendamente relevante en el mundo andino, que es el de la dualidad.

El primero, más evidente y más significativo de los casos es el del dimorfismo sexual, que nos remite de una forma inequívoca al concepto de la dualidad andina: lo masculino y lo femenino, presentando características y asociaciones distintas. Este dimorfismo no es muy notorio en las dos especies mencionadas para este caso, pero sí existen diferencias de tamaño, siendo en ambos casos la hembra ligeramente más grande que el macho.

El segundo caso, el dimorfismo estacional, conecta el mismísimo calendario agrícola, tan importante en el mundo andino, con los cambios que experimenta la lechuza en las diferentes estaciones del año; no pretendemos insinuar que esos cambios fueran los que detonaran el conocimiento de los mochicas con respecto a las estaciones, pero, definitivamente, fue una constatación visual más de los cambios que se producían en dichos momentos del año.

En el tercer y último caso, el dimorfismo generacional, la percepción de un animal cuyas etapas en la vida quedan marcadas por transformaciones en su aspecto quedan directamente ligadas con el concepto de los rituales de paso dentro del mundo andino y, por tanto, mochica. A diferencia de los ejemplares adultos, los jóvenes presentan un color marrón más uniforme en la cabeza, la espalda y las alas, con el vientre y el pecho blancos, mientras que los polluelos recién nacidos están recubiertos de un plumón blanco grisáceo; existen, por tanto, hasta tres etapas distinguibles en cuanto al aspecto de esta especie a lo largo de su vida, siendo el cambio hacia la etapa adulta, alrededor del año de vida (primer verano), el más importante (Ruiz, 2010).

Etología

Una vez analizados los aspectos morfológicos de las lechuzas, debemos profundizar en otro aspecto no menos importante que es el de los comportamientos asociados a ellas. Son muchos y diversos los comportamientos que podemos interpretar que tuvieron un impacto en la percepción de la sociedad mochica, siendo alguno de ellos específico de alguna especie en particular.

El primer aspecto innegable que debió causar un impacto en la sociedad mochica fue, por supuesto, el carácter predadorio de las lechuzas. Como sucedió en la mayor parte de las sociedades humanas en la antigüedad, aquellos animales que se encontraban en la cúspide de la cadena trófica adquirirían una relevancia muy notoria en sus respectivas cosmologías. El caso de la lechuza para el mundo mochica no pudo haber obviado esa condición, habiendo, además, un factor “agravante” que le confería mayor importancia: las presas de la lechuza son justamente aquellos animales que suelen ser considerados plagas para la principal actividad de la sociedad mochica, la agricultura; este hecho convertía automáticamente a la lechuza en una protectora de la esencia misma de la estructura social mochica.

Habitante de los tres mundos

Hay una peculiaridad de la lechuza terrestre que es especialmente significativa cuando la planteamos en el contexto de una de las ideas más extendidas entre las culturas andinas: la división del mundo en tres niveles. Según una concepción panandina, el mundo se divide en el mundo de arriba (donde habitan los dioses), el mundo del medio (donde habitan los seres humanos) y el mundo de abajo (donde habitan los ancestros) (Golte, 2009).

Se da la circunstancia de que la lechuza terrestre domina el mundo de arriba volando como ave de presa, pasa gran parte de su tiempo en la tierra del mundo del medio (donde acecha y caza) y vive en el mundo de abajo en galerías subterráneas; es uno de los pocos animales, por tanto, que vive en conexión con los tres mundos, siendo especialmente importante su conexión con el mundo de abajo, el de los ancestros. Llama la atención que en las representaciones de la llamada “trilogía andina” (los animales totémicos que representan a los depredadores de cada uno de los tres niveles del mundo) no existan representaciones específicas de lechuzas, o ni siquiera de búhos; pero también debemos tener en cuenta que, conceptualmente, el ave depredadora que rige el mundo de arriba no es un animal en particular sino la idea del depredador más importante en el cielo, rasgo al que se ajustan las lechuzas.

Alimentación: control biológico

El aspecto más importante en relación a la alimentación de las lechuzas es el de las presas que configuran su dieta de forma más recurrente, convirtiéndolas en un mecanismo natural de control biológico del cual se beneficiaba

la agricultura mochica. En el caso de la lechuza terrestre, aunque consuma esporádicamente otras presas (escorpiones, arácnidos o pequeños reptiles), el componente principal de su alimentación durante la mayor parte del año se compone de artrópodos (insectos), siendo hasta el 93% durante el verano y el otoño (Pulido *et al.*, 2021); de esta forma, “la lechuza de los arenales cumple un rol fundamental en la cadena trófica como controlador biológico de especies plaga de la agricultura y pequeños mamíferos que constituyen reservorios de enfermedades zoonóticas” (Pulido *et al.*, 2021).

En el caso de la lechuza de campanario, su principal fuente de alimentación son los pequeños roedores, los cuales no suponen una amenaza para el proceso de la agricultura en sí mismo, pero sí una terrible plaga para el proceso de almacenamiento del crucial excedente de esta, en la que se basó la economía mochica; esta especie, por lo tanto, no pudo ser vista como una protectora de la agricultura propiamente, sino como una herramienta de protección del producto agrícola ya almacenado (algo igualmente importante).

Dualidad andina

Si bien ya hemos mencionado este aspecto cuando hablamos del dimorfismo, otro aspecto muy estrechamente ligado con el concepto de la dualidad sería el carácter ambivalente de las lechuzas terrestres en cuanto a su actividad tanto diurna como nocturna. El día y la noche son dos espacios muy diferenciados en la tradición andina (y en especial en la cultura Mochica), y la lechuza terrestre dominaría ambos mundos gracias a su excelente visión tanto diurna como nocturna, desarrollando por tanto actividades en ambas franjas.

Mientras que la lechuza de campanario es una especie eminentemente nocturna, la lechuza terrestre es calificada como animal crepuscular, puesto que su principal actividad se desarrolla al atardecer y al amanecer, es decir, a caballo entre los dos mundos: el día y la noche. Esta condición es una inteligente adaptación como depredador puesto que en esos momentos muchos animales aprovechan para salir justamente para evitar a los depredadores (diurnos o nocturnos), dejando a disposición de la lechuza un amplio abanico de presas sin mucha competencia.

Sonoridad diversa / Multiplicidad sonora

Las lechuzas terrestres tienen un amplio espectro de sonidos que emiten para comunicarse entre ellas o advertir a otros animales; entre estos encontramos alaridos, silbidos, graznidos y gorjeos (https://www.allaboutbirds.org/guide/Burrowing_Owl/sounds).



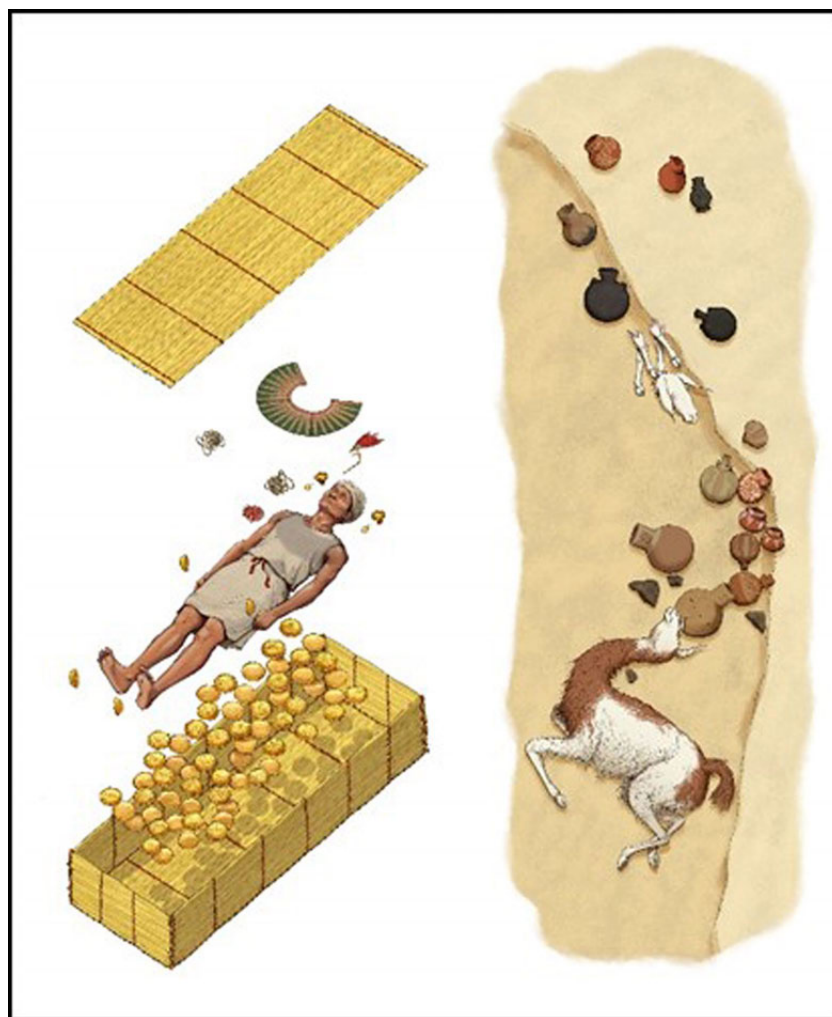


Fig.5: Reconstrucción de la tumba del Sacerdote Lechuza con el ajuar y la ofrendas (Ilustración por Augusto Patiño).

La sonoridad, o incluso la musicalidad, son aspectos muy importantes en la ritualidad andina, por lo que aquellas especies que poseen algunos sonidos característicos llegan a ser relevantes no solo en la iconografía sino también en la ritualidad.

Muestra de estos son, por ejemplo, las llamadas botellas silbadoras, recipientes cuya estructura interna permite generar sonidos similares a los de algunos animales (generalmente aves) ya sea insuflando aire en la vasija o mediante el desplazamiento de agua en su interior; curiosamente, aunque no encontramos este tipo de botellas con figuras de lechuza en el periodo Mochica, sí existen para el periodo Lambayeque y Chimú.

Mimetismo batesiano acústico

Pero hay un último tipo de sonido asociado con las lechuzas terrestres que adquiere una relevancia extraordinaria, justamente cuando la contrastamos con uno de los objetos encontrados en la tumba del Sacerdote Lechuza. Es un caso de lo que se conoce como mimetismo batesiano acústico, que es una práctica de ciertos animales que consiste en asemejar su sonido al de otra especie, normalmente

depredadora, venenosa o ambas. Se da la coincidencia de que uno de los sonidos que emite la lechuza terrestre se asemeja enormemente al de una serpiente de cascabel, y a su vez ambos nos remiten al sonido producido por una sonaja (<https://macaulaylibrary.org/asset/138648>).



Los estudios más recientes indican que se trataría de un mecanismo de exaptación o pre-adaptación en la que los chillidos demandantes de los polluelos habrían producido dicho sonido que luego habría sido “reutilizado” como mecanismo de defensa y protección de sus madrigueras (Rowe, 1986). Lo cierto es que, en el ecosistema andino, la lechuza no comparte hábitat con la serpiente de cascabel, pero el efecto intimidatorio de dicho sonido, ya asimilado por la especie, seguiría teniendo cierto impacto.

Sigilo

Finalmente, y de forma casi opuesta a los aspectos sonoros mencionados en los apartados anteriores, la capacidad de mantener un nivel de ruido mínimo, tanto en reposo como

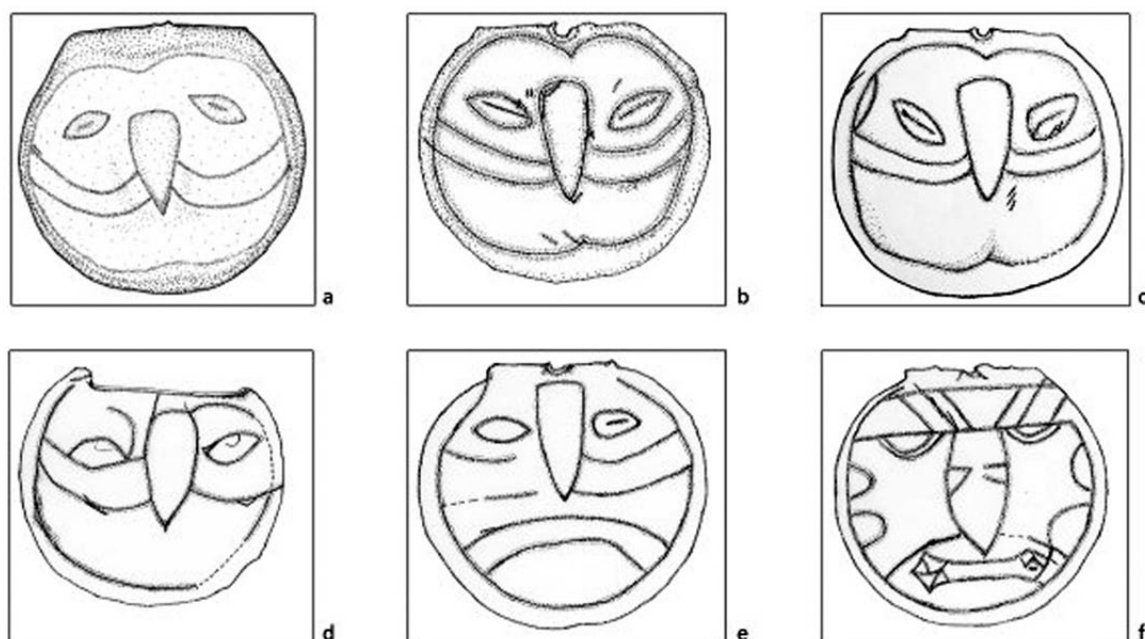


Fig. 6: Dibujo de 6 de los 22 fragmentos de sonaja con diseño de lechuza de campanario encontrados en la tumba del Sacerdote Lechuza (PASJM).

durante sus desplazamientos, hacen de las lechuzas unas aves casi infalibles en las actividades predatorias. Es especialmente notorio el caso de la lechuza de campanario porque, por un lado, tiene la capacidad de rotar la cabeza 230° (controlando todo su entorno sin tener que moverse de lugar), mientras que, por el otro, su vuelo es el más silencioso del mundo de las aves (debido a la forma de sus alas, la estructura de sus plumas y su particular método de aleteo) (Martí *et al.*, 2020).

Ajuar y ofrendas del Sacerdote Lechuza

De todos los contextos encontrados en SJM, el que sin lugar a dudas presenta una asociación iconográfica más compleja con estas especies de ave es el de la tumba M-U1411 (Ruiz, 2008), llamada tumba del Sacerdote Lechuza (fig. 5). La complejidad morfológica de la propia tumba, así como la diversidad y complejidad de los objetos asociados hacen de esta tumba un caso excepcional para el periodo Mochica Medio de SJM (Ruiz, 2020).

De todas las piezas decoradas para el bastón sonajero, las más interesantes, tanto por lo que respecta a su ejecución como por lo que respecta a su iconografía, son las que muestran los rasgos faciales de una lechuza de campanario. En el primer caso, se trata de una de las mejor ejecutadas en cuanto a técnica y resultado, presentando un alto grado de equilibrio compositivo, así como una combinación de técnica de repujado e incisión para acentuar los rasgos faciales de dicho tipo de lechuza (fig. 6a); podríamos suponer que fue la primera realizada por el artesano maestro y que luego sirvió de inspiración y modelo al resto de artesanos del taller para realizar las demás piezas (Ruiz, 2013).

Por lo que respecta a otros dos casos (fig. 6b y fig. 6c), el rostro de lechuza de campanario representado mantiene un alto grado de naturalismo, con un gran énfasis en dos de los elementos más representativos de la especie en cuestión: la forma de corazón del rostro, que responde a uno de los rasgos morfológicos más icónicos de esta lechuza, y los ojos en forma de grano de café, que responden a una de las expresiones de esta lechuza cuando se encuentra en estado de reposo (Ruiz, 2013: fig. 54, pág. 99). Otras dos piezas (fig. 6d y fig. 6e) presentan las mismas características iconográficas, pero, como ya hemos mencionado, su calidad técnica es muy inferior a las otras, tanto compositivamente como en ejecución misma (Ruiz, 2013).

Todas estas piezas muestran el diseño de la cara de una lechuza, con los ojos y el pico enfatizados mediante la técnica de repujado, que “proyecta” estos elementos hacia el frente de la pieza, dotándola de relieve y, por lo tanto, de volumen y tridimensionalidad. Es interesante notar que, si bien el borde inciso a modo de marco podría ser un elemento exclusivamente decorativo para la pieza, también forma parte del intento de representación naturalista, puesto que la cabeza de la lechuza de campanario (como ya vimos anteriormente) presenta esta característica en el rostro en forma de corazón marcado por el propio plumaje.

De todas estas piezas de sonaja decoradas, la que es sustancialmente distinta, y por tal motivo resulta muy significativa, es la pieza donde se combina la figura de la lechuza de campanario con el rostro antropomorfo (motivo que se encuentra en el resto de sonajas decoradas) (fig. 6f). La superposición de rasgos de lechuza (pico) con los rasgos del ser sobrenatural (boca, ojos y orejas) resulta en un ejemplo de la transición del ser natural al ser divino; un ser divino asociado a la “Divinidad de las Montañas”, muy común



Fig. 7: Fotografía y dibujo de las 5 vasijas con diseño de lechuza encontrados en la tumba del Sacerdote Lechuza (PASJM).

en la iconografía mochica y de la que, justamente, tenemos una representación entre las vasijas ofrendadas al Sacerdote Lechuza (Ruiz, 2013: fig. 25, pág. 67).

Por lo que respecta a las vasijas que formaban parte de las ofrendas en la tumba del Sacerdote Lechuza, debemos hacer hincapié en varias de ellas por las distintas versiones de representaciones de lechuzas (fig. 7). Destacan las representaciones de lechuzas terrestres que podemos dividir en tres grupos: i) los cántaros con gollete decorado con pico/ojos de lechuza y cuerpo con diseño radiante, ii) los cántaros con gollete decorado con pico/ojos y cuerpo pintado con diseño naturalista del cuerpo de la lechuza, y iii) un cántaro de mayor tamaño con el sello de un rostro de lechuza.

Más allá de los aspectos formales ya analizados (Ruiz, 2013), este conjunto de ofrendas cerámicas denota un conocimiento excepcional de las lechuzas, tanto morfológico como conceptual, al presentar distintas visiones e interpretaciones sobre distintos soportes de estas especies. El hecho de que en un mismo contexto funerario encontremos piezas tan variadas en material, forma y concepto, pero todas ellas con el imaginario de la lechuza como elemento central, sirve para explicar la importancia de este animal en la construcción de identidades funerarias o rituales para el periodo Mochica Medio de SJM.

Conclusiones

Podemos concluir, entonces, que la presencia de una sustancial cantidad de lechuzas en la iconografía de SJM y su relación con las áreas adyacentes es solo uno más de los argumentos que sustentan la importancia de estas aves en



Fig. 8: Representación del Sacerdote Lechuza con su ajuar ritual y/o funerario (Ilustración por Augusto Patiño).

el imaginario y la iconografía ritual mochicas; si bien es cierto que no se pueden concluir categóricamente todas nuestras hipótesis, el conjunto de la propuesta se sostiene firmemente en un análisis multidisciplinario que suma argumentos desde distintos ángulos fortaleciendo una interpretación global.

Un animal con la capacidad de “aparecer” inadvertidamente en mitad de la oscuridad de la noche para ejecutar sus actividades de caza con tanta destreza y efectividad tuvo que llamar la atención en el entorno de su ecosistema, y por lo tanto en la mente mochica, a la hora de construir su panteón de divinidades a partir de animales con características sobrenaturales. La transición del elemento real al elemento iconográfico fue un proceso que se dio de diversas formas, siendo en ocasiones una interpretación más realista, en otras más simplificada o, incluso, reinterpretaciones imaginarias.

La lechuza terrestre y la lechuza de campanario son las dos especies de la costa norte del Perú con mayor número de representaciones iconográficas inequívocas en el arte mochica de SJM. Dentro de la iconografía Mochica Medio de SJM la figura de la lechuza adquiere un papel muy relevante, tanto por la consistencia de sus “apariciones” como por la importancia de los personajes (reales y ficticios) con los que se la asocia. De hecho, no existe ningún otro animal representado iconográficamente con una complejidad de asociaciones tan definida como en el caso de la lechuza (además de los casos de yuxtaposición iconográfica con los búhos). En este sentido, me atrevería a decir que el Sacerdote Lechuza de SJM es el personaje con mayor diversidad de asociaciones con representaciones de lechuzas (tanto en material como en estilo y forma).

Aunque todavía no existe un estudio sistemático y específico al respecto, todo parece indicar que la alta presencia de lechuzas en la iconografía del Valle de Jequetepeque habría ido decayendo desde el periodo Mochica Temprano hasta el Mochica Medio para casi desaparecer en el Mochica Tardío; para este último periodo, la iconografía se vuelve más narrativa y las representaciones naturalistas dan paso a representaciones más antropomorfas y sobrenaturales (Castillo, en comunicación personal, 2022).

Entonces, podemos concluir que el Sacerdote Lechuza esboza uno de los casos más interesantes de construcción de identidades funerarias para el periodo Mochica Medio de SJM. Algunos de los objetos asociados habrían pertenecido al propio ajuar personal del individuo enterrado o, más específicamente, a un objeto ritual usado en vida (las piezas decoradas del bastón sonaja), mientras que las otras habrían sido ofrendas dejadas por sus coetáneos a modo de homenaje, pero haciendo también referencia a esas lechuzas que habrían marcado la identidad del personaje enterrado (fig. 8). De todas formas, como menciona Mogrovejo (2008) para el caso del individuo de Huaca de la Cruz, se trataría de un personaje con un claro reconocimiento dentro de la sociedad mochica, aunque con un papel secundario dentro del ceremonial.

Bibliografía

ALVA, Walter

- 2001 “The royal tombs of Sipán: Art and power in Moche society”, en *Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*, Joanne Pillsbury (ed.), 223-245. Studies in the History of Art 63. Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XL. Washington, D.C.: National Gallery of Art.

- 2004 *Sipán, Descubrimiento e Investigación*. Lima: Promperú.

ALVA, Walter y Christopher B. DONNAN

- 1993 *Royal Tombs of Sipán*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California.

BOURGET, Steve

- 2006 *Death, Sex, and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture*. Austin, University of Texas Press.

- 2014 *Les rois mochica. Divinité et pouvoir dans le Pérou ancien*. París: Somogy éditions d'art / Ginebra: MEG.

CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime

- 2000 “Los rituales Mochicas de la muerte”, en *Los Dioses del Antiguo Perú*, Krzysztof Makowski y otros, 103-135. Lima: Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú.

- 2003 “Los Últimos Mochicas en Jequetepeque”, en *Moche: Hacia el Final del Milenio, Actas del Segundo Coloquio sobre la Cultura Moche* (Trujillo, 1 al 7 de agosto de 1999), Santiago Uceda y Elías Mujica (eds.), T. II, 65-123. Lima: Universidad Nacional de Trujillo y Pontificia Universidad Católica del Perú.

CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime (ed.)

- 2009 Programa Arqueológico San José de Moro, Temporadas 2004, 2005, 2006, 2007, 2008 y 2009, edición digital. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime y Hélène BERNIER, Gregory LOCKARD y Julio RUCABADO (eds.)

- 2008 *Arqueología Mochica, Nuevos Enfoques, Actas de la Primera Conferencia Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime y Christopher B. DONNAN

- 1994a “La ocupación Moche de San José de Moro, Jequetepeque”, en *Moche: propuestas y perspectivas. Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche* (Trujillo, 12 al 16 de abril de 1993), Santiago Uceda y Elías Mujica (eds), *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines* 79: 93-146. Lima: Universidad de La Libertad - Trujillo: Instituto Francés de Estudios Andinos y Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales.

- 1994b “Los mochicas del norte y los mochicas del sur, una perspectiva desde el valle de Jequetepeque”, en *Vicús*, Krzysztof Makowski y otros, 143-181. Lima: Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú.

CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime, Julio RUCABADO YONG, Martín DEL CARPIO PERLA, Katuska BERNUY QUIROGA, Karim RUIZ ROSELL, Carlos RENGIFO CHUNGA, Gabriel PRIETO BURMESTER y Carole FRARESSO

- 2008 "Ideología y Poder en la Consolidación, Colapso y Reconstitución del Estado Mochica del Jequetepeque. El Proyecto Arqueológico San José de Moro (1991 - 2006)", en *Ñawpa Pacha* 26. Berkeley: Institute of Andean Studies.
- CASTILLO BUTTERS, Luis Jaime y Santiago UCEDA CASTILLO
- 2008 "The Mochicas", en *Handbook of South American Archaeology*, Helaine Silverman y William Isbell (eds.), Chapter 36: 707-729. Nueva York: Springer.
- DISSELHOFF, Hans Dietrich
- 1958 "Tumbas de San José de Moro (Provincia de Pacasmayo, Perú)", en *Proceedings of the 32nd International Congress of Americanists* (Copenhagen, 1956), 364-367. Copenhagen.
- DIEZ CANSECO, María
- 1994 "La sabiduría de los orfebres", en *Vicús* (K. Makowski, C. Donnan, I. Amaro Bullón, L. J. Castillo, M. Diez Canseco, O. Eléspuru Revoredo & J. A. Murro Mena eds.): 183-209; Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- DONNAN, Christopher B.
- 1995 "Moche funerary practice", en *Tombs for the Living: Andean Mortuary Practices*, T. D. Dillehay (ed.), 111-159. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- 2007 *Moche Tombs at Dos Cabezas*. Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology (UCLA).
- 2022 *La Mina: A Royal Moche Tomb*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- GOLTE, Jürgen
- 2009 "Moche. Cosmología y sociedad: Una interpretación iconográfica". Instituto de Estudios Peruanos-Centro Bartolomé de Las Casas, Lima-Cusco, 2009
- MAKOWSKI HANULA, Krzysztof
- 2000 "Las divinidades en la iconografía mochica", en *Los dioses del antiguo Perú*, Krzysztof Makowski y otros, 137-175. Lima: Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú.
- MARTI, C. D., A. F. POOLE, L. R. BEVIER, M.D. BRUCE, D. A. CHRISTIE, G. M. KIRWAN, and J. S. MARKS.
- 2020 "Barn Owl (*Tyto alba*), version 1.0." en *Birds of the World* (S. M. Billerman, editor). Ithaca, NY (USA): Cornell Lab of Ornithology.
- MCCLELLAND, Donna, Donald MCCLELLAND y Christopher B. DONNAN
- 2007 *Moche Finesline Painting from San José de Moro*. Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology at University of California.
- MOGROVEJO, Juan D.
- 2008 "El Sacerdote Lechuza de Huaca de la Cruz", en *Señores de los Reinos de la Luna*, Makowski (compilador). Lima: Banco de Crédito.
- PULIDO V., SALINAS L., DEL PINO J., ARANA C.
- 2021 "Revisión del conocimiento actual y conservación de la lechuza de los arenales *Athene cunicularia* (Molina, 1782) en el Perú", en *Revista peruana de biología* 28(1): e19242 (febrero de 2021).
- ROWE, M. P., R. C. COSS y D. H. OWINGS.
- 1986 "Rattlesnake rattles and Burrowing Owl hisses: a case of acoustic Batesian Mimicry", en *Ethology*, 72: 53-71, Wiley Online Library <<https://doi.org/10.1111/j.1439-0310.1986.tb00605.x>>.
- RUIZ ROSELL, Karim, RAUOLAS Cécile, RUCABADO Julio y BARRAZUETA Roxana
- 2005 "Excavaciones en el área 38", en *Programa Arqueológico San José de Moro, Temporada 2005*, Luis Jaime Castillo (ed.), 70-162. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RUIZ ROSELL, Karim, RUCABADO Julio y BARRAZUETA Roxana
- 2006 "Excavaciones en el área 38", en *Programa Arqueológico San José de Moro, Temporada 2006*, Luis Jaime Castillo (ed.), 70-162. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2007 "Excavaciones en el área 38", en *Programa Arqueológico San José de Moro, Temporada 2007*, Luis Jaime Castillo (ed.), 70-162. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RUIZ ROSELL, Karim,
- 2008 "La tumba M-U1411: un entierro mochica medio de élite en el cementerio de San José de Moro", en *Arqueología Mochica, Nuevos Enfoques*, 381-396. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2014 *Oficiantes Mochica Medio en San José de Moro: el "Sacerdote Lechuza" y la "Sacerdotisa"*, Tesis Doctoral (recurso electrónico), Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.
- 2020 "Oficiantes Mochica Medio en San José de Moro: El Sacerdote Lechuza y La Sacerdotisa", en *Congreso internacional sobre iconografía precolombina, Barcelona 2019. Actas*, Victòria Solanilla Demestre (ed.). Lincoln (Nebraska): Zea Books.
- SCHULENBERG, Thomas S.
- 2010 *Aves de Perú*. Lima: Centro de Ornithología y Biodiversidad.
- STRONG, William
- 1947 "Finding the tomb of a warrior god", en *National Geographic Magazine*. 91 (4): 453-482. Washington, D.C.: National Geographical Society.
- UBBELOHDE-DOERING, Heinrich
- 1983 *Vorspanische Gräber von Pacatnamú, Nordperu*, colección «Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie», tomo 26, München: C. H. Beck.

Enlaces:

<https://www.macaulaylibrary.org/> (The Cornell Lab of Ornithology)

<https://www.museolarco.org/catalogo/>

https://www.allaboutbirds.org/guide/Burrowing_Owl/

<https://birdsoftheworld.org/bow/species/burowl/cur/introduction>



Mujeres medicina, las mujeres sabias en el mundo precolombino

Marisa Sánchez David¹

Resumen

Durante los últimos años las investigaciones arqueológicas realizadas en el territorio costero peruano han sacado a la luz distintos objetos artísticos y se han podido interpretar numerosos aspectos relativos al rol que desempeñaron las mujeres, y en particular el papel que ejercieron como mediadoras e interlocutoras en sociedades de ámbito comunitario. Algunas de estas mujeres traspasaron, mediante imágenes (pictóricas y/o escultóricas) la línea divisoria del tiempo para mostrarnos, en el presente, el importante papel que ejercieron y las principales funciones que desarrollaron.

En este escrito vamos a acercarnos a conocer cuáles eran sus principales funciones sociales como sacerdotisas, figuras oraculares, adivinas, brujas, curanderas, yerberas y parteras. Ellas representaron el principio femenino embutido de fertilidad y de una fuerza sobrenatural, pero al mismo tiempo de conocimiento y una gran sabiduría ancestral. Todo ello proyectado bajo los auspicios de una poderosa ideología sustentada por un panteón de dioses de carácter dual.

Palabras clave: Medicina tradicional, chamanismo, cosmovisión indígena, curandera, oráculo

Abstract

During the last few years, archaeological research in the Peruvian coastal territory has brought to light various artifacts and many aspects have been interpreted regarding the role played by women, and in particular, the role they played as mediators and interlocutors in community societies. Some of these women have crossed, through images (pictorial and/or sculptural) the dividing line of time to show us, in the present, the important role they played and the main functions they developed.

In this paper we will approach to know what were their main social functions as priestesses, oracular figures, fortune tellers, witches, healers, *yerberas* and midwives. They represented the feminine principle embedded with fertility and supernatural strength, but at the same time with knowledge and great ancestral wisdom. All this was projected under the auspices of a powerful ideology sustained by a pantheon of dual gods.

Keywords: Traditional medicine, shamanism, indigenous worldview, medicine woman, oracle

Introducción

Las Fuentes para el conocimiento de las enfermedades y prácticas médicas en sociedades prehispanicas nos han llegado a través de los primeros escritos de época colonial y de los restos de objetos de significación cultural e histórica (en especial material cerámico y restos osteológicos) provenientes de las excavaciones arqueológicas.

Aunque el estudio iconográfico del material cerámico y osteológico de una intervención arqueológica puede parecer, al principio, claramente expeditiva, en su base se pueden rastrear prácticas ancestrales basadas en la sabiduría de las propiedades de las plantas y minerales, así como en prácticas místicas y de carácter sobrenatural constatadas gracias al aporte de estos materiales. En el campo de la curación, la mujer ha estado vinculada desde épocas ancestrales a

1. Doctora en Arte, Máster en Museología y Gestión del Patrimonio Artístico, miembro del Grup d'Estudis Precolombins.
msanchezdavid@yahoo.es

Dedicatoria

Este artículo pretende ser un pequeño homenaje a la persona de Victoria Solanilla Demestre, maestra en el mundo precolombino con la que el destino tuvo el acierto de cruzar nuestra vocación, y con la que aprendí el arte de «tejer» las imágenes y el pensamiento mítico de las mujeres precolombinas a lo largo de los últimos veinticinco años, que ya no son pocos... El transcurso del tiempo, la constante búsqueda y acercamiento hacia estas ricas antiguas culturas y proyectos comunes, hicieron que surgiera a parte de una gran admiración, una bonita amistad.

Hoy es tiempo de reunirnos para rendirle un merecido homenaje a quien supo transmitir el amor y el conocimiento de esos pueblos lejanos en el tiempo, aunque tan cercanos en nuestra mente y nuestro corazón. Hoy, este trabajo no pretende ser más que

una pequeña contribución a quien fue mi maestra en esta aventura del saber y al «querer entender» el pensamiento precolombino, que nos «atrapó» y que sigue haciéndolo, en este viaje compartido que es la búsqueda del conocimiento.

Y es por ello, por esos momentos compartidos, que he querido rescatar y profundizar en un capítulo de mi tesis doctoral, tesis que dirigió Victòria, para rememorar así esos primeros contactos en los que confrontábamos diversos temas e innumerables aspectos que dieron pie a inagotables charlas a cerca del papel que ciertas mujeres desempeñaron en el mundo precolombino, y a las que considero necesario atribuirles el epíteto de «mujeres sabias».

Marisa Sánchez David

Barcelona, 28 de diciembre de 2022

rituales mágico-religiosos, y en muchos de ellos, a estados modificados de consciencia, ejerciendo de nexo de unión y actuando como elemento transmisor de conocimiento en este tipo de prácticas en el seno de su comunidad. Pero, ¿cuáles son las causas que motivarían este fin?

Si realizamos una comparativa entre hombres y mujeres en el ámbito de la medicina tradicional que utilizan desde tiempos ancestrales las denominadas plantas «maestras», observamos que son muy pocas las mujeres que las incorporan en sus rituales de curación. En cambio, si encontramos hombres chamanes, curanderos, maestros, etc.. En el ámbito femenino, las mujeres se clasifican en sacerdotisas, herbolarias o yerberas, sobadoras, parteras y curanderas.

Eran mujeres dotadas de gran sabiduría, visionarias, sanadoras, videntes, intuitivas y algunas sacerdotisas. Durante siglos, las mujeres-medicina tuvieron un destacado papel en la sociedad, sirviendo a su comunidad como chamanas, mujer sabia, oráculo, yerbera, arregla estómagos, partera, sacerdotisa, líder espiritual e incluso como gobernante.

Un hecho a tener en cuenta es que existen muchas mujeres curanderas que no se describen a si mismas como tales, sino que prefieren denominarse «curiosas». También se denominan *sobadoras* a las mujeres que utilizan quiroprácticas empíricas, sobre todo con bebés y madres gestantes. Hoy en día en las áreas rurales se considera ser partera como un don.

Podemos imaginar que los partos en la sociedad mochica² se desarrollarían en contextos rurales, donde el aprendizaje era básicamente práctico y transmitido de madres a hijas. En las crónicas suelen denominarse también «arregla estómagos».

Pero, ¿que podemos destacar de este grupo femenino con dotes de curación o atributo chamánico?

El proceso de curación en el Perú precolombino

Polo de Ondegardo describe el arte de curar como una práctica que se ejercía mediante hechicería, administrando hierbas y brebajes. Varios tipos de harinas se suministraban al paciente mezcladas con concha de mar molidas, y en otras ocasiones combinaciones de polvo de oro y plata con coca. Eran frecuentes los masajes en las zonas doloridas con harina de maíz blanco y grasas de oso y de culebra con las que se preparaban ungüentos. También se realizaban fricciones con hierbas medicinales, penetrando los principios activos de las plantas por el calor provocado con el roce de la mano del ejecutor a través de la piel del paciente.

La curación se efectuaba haciendo creer al enfermo que la causa de su enfermedad era debida a la introducción de gusanos, sapos y culebras en su cuerpo, tras lo cual extraían estos animales succionando el cuerpo del paciente para combatir el agente causante de la enfermedad. A los enfermos graves se les practicaba la sahumería en una habitación por lo general secreta y oscura, con el fin de purificarlos con ramas y raíces de plantas medicinales.

Al llegar los españoles al Perú encontraron una medicina con un alto grado de especialización que, aunque de carácter mágico-religioso, fue resultado de un largo proceso de observación y experimentación, con una amplia y rica farmacopea, principalmente vegetal. Este extenso *corpus* de sabiduría fue recopilado por la tradición oral y ésta, a su vez, por los cronistas, constituyendo uno de los más ricos y variados del mundo, a la vez que desconocidas en grado sumo (DELGADO SÚMAR: 2000: 53).

Los misioneros españoles y portugueses de los primeros años de la Colonia lucharon fehacientemente contra la práctica de estos ritos, dejando más tarde constancia de su obra en numerosos procesos de la Inquisición en América. Uno de los motivos más nombrados es el que hace referencia a los *chupadores* indígenas, concepto que solamente

2. La cultura Moche se desarrolló entre los años 100 a.C. y 700 d.C. en la costa norte peruana.

se entiende cuando alude al rapto del alma, siendo ésta robada y reemplazada por un elemento negativo. Esta idea de la intrusión de un cuerpo extraño lleva implícita en los Andes una dualidad, en la que los ritos de llamada del alma están asociados a ritos de expulsión del elemento que la suplanta. Una vez extraído el mal, muchas veces se transportaba al paciente a un río o a un manantial (*puquio*) para que la corriente arrastrase lo que quedaba de la enfermedad. El proceso finalizaba espolvoreando sobre el paciente harina de maíz blanco.

En el transcurso del proceso curativo influían los buenos y malos augurios, entre éstos el canto de ciertas aves como la lechuza y el búho, y el graznido del *chovej*, ave nocturna de la puna que en ocasiones bajaba a los poblados. Si el enfermo veía una culebra o un sapo, era considerado como signo de mal agüero. Los eclipses, los temblores, la salida del arco iris en el cielo o el paso de un cometa, si se producían al mismo tiempo que la enfermedad, eran considerados signos muy desfavorables, como sucedió con la muerte de Atahualpa, acontecimiento que coincidió con el paso de un cometa.

En la medicina peruana el médico tiene un origen ancestral y divino que ya fue expresado por Molina como un oficio para mostrar "*a las gentes yerbas que tenían la virtud de curar y las que podían matar*" (MOLINA, 1943).

El curandero peruano en nuestros días es el heredero del antiguo chamán andino, continuidad cultural que se expresa a través del mito. En la sociedad Moche, el universo se hallaba compuesto por un mundo terrenal, hábitat del hombre, y un universo mítico, morada de Seres fantásticos a los que se debía venerar. Ambas esferas mantenían sus ministros de culto mediante las figuras del sacerdote o chamán.

Con el objetivo de entender la pluralidad de manifestaciones existentes en las formas de medicina tradicional empleadas en la zona norte del Perú cabe distinguir, siguiendo al Dr. Hugo E. Delgado Súmar (2000), dos tipos básicos: el chamanismo y el curanderismo, de raíces quechua-aymaras, basado en el consumo de sustancias psicotrópicas -que permiten visualizar el diagnóstico de la enfermedad y los procesos de curación a seguir-, ambas categorías con características específicas y a las que se debe una tercera, de carácter bruñil.

Las mujeres sabias en la sociedad precolombina y su continuidad cultural

Con los detalles que nos aportan las crónicas, los restos arqueológicos y la iconografía, podemos establecer una serie de características que nos ofrecen una importante información acerca del rol que ejercieron estas mujeres.

1. Algunas de ellas tienen un origen sagrado, como la Sacerdotisa de San José de Moro, la Señora de Cao y la Dama de Chornancap.



Figura 1 y 1a. Representación de una mujer chamán con velo o manta, elemento típico de las mujeres con funciones sacerdotales u oraculares en la iconografía mochica. Su mano derecha permanece alzada en actitud de evocación, mientras su mano izquierda sostiene unos pequeños objetos circulares, probablemente semillas, que está mascando (mejillas abultadas). Los ojos cerrados hacen pensar en un estado de trance o concentración. Fotografía realizada por la autora. Cortesía del MNAHP, Lima.

2. Las fuentes arqueológicas y las crónicas en tiempos de la Colonia nos indican que serían introducidas a la vida sacerdotal desde muy jóvenes, donde aprendían su oficio. Algunas de estas niñas, serían instruidas por las sacerdotisas principales, con el fin de consagrarse como tales en un futuro. Se trataría de una especie de «noviciado» que deberían pasar a partir

de una edad temprana (quizás a partir de los 7 años), en donde se les establecían tareas por edades, según las fuentes recopiladas por los cronistas a propósito de la época inca.

3. Vivían apartadas de los núcleos poblacionales, pero en comunidad.
4. Estas mujeres respresentaban la cultura y la espiritualidad de su sociedad. Se trataba de mujeres consagradas a las deidades mediante rituales. Seleccionadas cuando eran niñas, destinaban su vida al culto oracular, de adivinación o de sanación. Al respecto, deberíamos pensar que tipo de rituales se desarrollaban en estos centros, a parte de los de sanación y oraculares. Tal vez durante cierta época del año, estas mujeres llevarían a cabo ceremonias rituales asociadas al culto a la fertilidad y a la llegada del agua a los campos de cultivo, tan escasa en el desierto costeño. Se sabe que el principal objetivo de las ceremonias rituales sería, mediante invocaciones y sacrificios, atraer las buenas cosechas, impedir fenómenos o desastres naturales como El Niño o fenómeno ENSO, aplacando de esta forma la cólera de los dioses, o bien atrayendo la victoria en la batalla.
5. Las niñas eran instruidas por estas novicias o «aspirantes» a sacerdotisas, probablemente hasta los 14 años, cuando pasarían a consagrarse como tales o bien con atributos de adivinas o sanadoras. Conocemos que estas jóvenes correspondían a la clase noble de la sociedad para la época inca y vivían en los *acalla wasi* o casa de las escogidas. Deberían llegar a la edad adulta a una edad temprana, tal vez cuando desarrollaban la menarquia.
6. Eran grandes observadoras de la naturaleza. Conocían las propiedades terapéuticas y los principios activos de las plantas. Con ellas sanaban las dolencias, curaban heridas y producían antídotos para distintos venenos. Las niñas participarían de la recolección de plantas medicinales.
7. Una de ellas, tal vez la mujer más anciana o con mayor autoridad, ostentaba el cargo de «Gran Sacerdotisa», como la dama de San José de Moro o la señora de Cao, donde los vestigios arqueológicos nos han mostrado que, además de ser mujeres partícipes en el ritual, también ostentaban un cargo político. Constituían por ello un centro de conocimiento, y por tanto, de poder.
8. Tal vez se aparearían en un acto de «renacimiento» activo para revivir el mito, procurando una suerte de continuidad cultural en asociación a los ancestros y llamando al auspicio y el beneplácito de los dioses para proseguir con el equilibrio natural de la comunidad, de modo que el orden religioso, económico y social no se viera alterado. Conocemos por las imágenes plasmadas en las cerámicas la existencia de un sexo sagrado con el Señor de Sipán (ritual que rememora el mito y la fertilidad de la tierra en época moche).
9. Producían alimentos. Se encargaban también de la



Figura 2. Mujer con atributos oraculares. Permanece en trance, con los ojos cerrados, mientras en su mano muestra una sección del cactus columnar alucinógeno sanpedro (*Trichocereus pachanoi*). Cerámica moche. Fotografía realizada por la autora. Cortesía del MNAHP, Lima.

elaboración de la bebida sagrada: la chicha. Era una bebida fermentada de maíz (la chicha de jora), imprescindible dentro de todo ritual andino. La bebida se guardaba en contenedores cerámicos, de grandes dimensiones, denominados *paicas* se disponían en alineación, como si se tratara de una cadena de montaje en donde se vertía y disponía la bebida sagrada según el grado de maceración. Lo increíble es que todavía sigue elaborándose esta bebida siguiendo la misma disposición y el mismo patrón, lo cual representa un claro ejemplo de continuidad cultural en esta zona geográfica de la costa norte peruana desde la sociedad moche.

10. Las niñas solían vestir una camisa de algodón pardo, con un cordón o cinta vegetal que les ceñía la cintura. Su cabello normalmente solía peinarse en dos trenzas laterales que le caían hacia los hombros. La sacerdotisa principal aparece con una camisa larga blanca y un manto alrededor de su cabeza. En otras ocasiones viste un tocado de cobre dorado que acaba en un penacho de plumas. Su cabello largo, peinado en trenzas, acaba con adornos de cabezas de serpiente.

11. Probablemente alimentaban un «fuego sagrado». El fuego como elemento purificador siempre ha estado presente en lugares con características sagradas u oraculares.
12. El espacio sagrado que albergaba a estas mujeres podría haber estado protegido por guerreros. Los jóvenes eran entrenados mediante prácticas de ayuno y combate con el fin de adquirir resistencia, coraje y valor, hasta que alcanzaban el proceso de iniciación. Serían hombres fuertes y guerreros, pues debían enfrentarse a la caza y a luchas entre clanes y diversos rituales.

Después de un proceso más o menos largo de iniciación de estos niños o jóvenes, los iniciados concluyen un periodo de aislamiento de la comunidad, y este periodo coincide con la celebración de una gran fiesta que representa el punto culminante de la misma. Durante estos días, los iniciados deben pasar una serie de pruebas, que son valoradas por el resto de la comunidad, en las que se pone en evidencia todo aquello que han conseguido en su tiempo de preparación y aislamiento. Los iniciados e iniciadas son sometidos a prácticas como las perforaciones del lóbulo de la oreja o del tabique nasal, el arrancamiento y/o limado de los dientes, o bien la realización de tatuajes y escarificaciones. Estos ritos de iniciación procuran vigor y salud a los iniciados, pero al mismo tiempo a todos los integrantes de la comunidad, mediante el crecimiento de los niños o la curación de las enfermedades, alejando el mal físico entre sus pobladores. Las ceremonias de iniciación representan, a su vez, el asumir ciertos objetivos en el conjunto de la comunidad tanto en sociedades religiosas como profanas. Recordemos que en tiempo de los incas estos rituales de iniciación se conocían con el término de *huarachico*.

Parteras

La especialista en medicina femenina y el parto, denominada por los españoles *partera*, era llamada en kechwa *wawa wachachiq*: «la mujer que ayuda a parir los niños» (GUAMAN POMA, 1987: 185). Recibían también una llamada a través de una visión que acontecía en sueños (POLO DE ONDEGARDO, 1906: 224-225). El oficio de la partera andina consistía también en impedir la fecundación o bien producir el aborto por medio de brebajes y/o manipulaciones del vientre (PÉREZ DE BOCANEGRA, 1631: 198).

Estas mujeres han sabido transmitir el arte de su oficio hasta la actualidad, de generación en generación. Atender a mujeres embarazadas, efectuar controles prenatales, utilizar hierbas medicinales, asistir a partos y efectuar rituales de curación serían sus funciones principales.

Muchas de las mujeres enterradas en San José de Moro (probables novicias o sacerdotisas), se encontraban junto a niños de muy corta edad. Este hecho da pie a hablar de las parteras y las principales funciones que desempeñarían las mujeres con dicho oficio dentro de esta sociedad, así

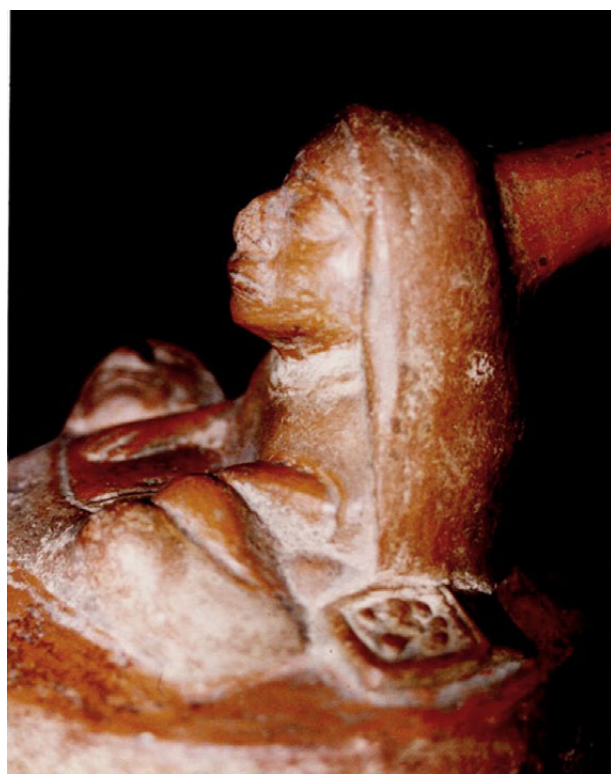
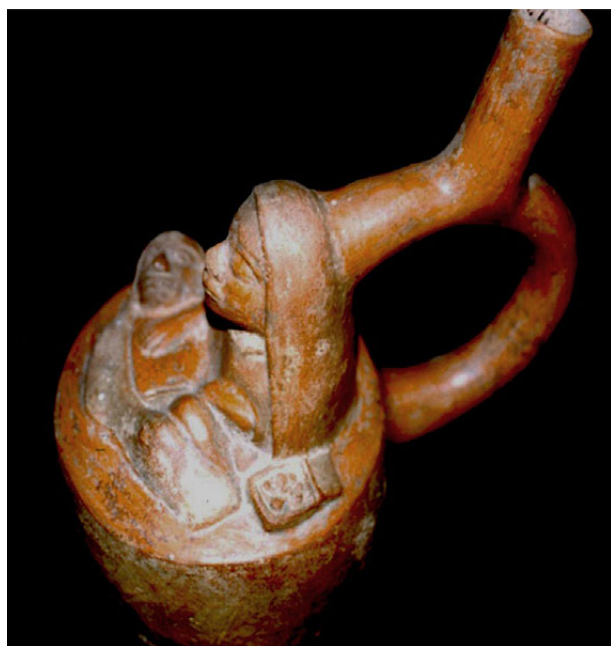


Figura 3 y 3a. Mujer curandera, «sobadora» o «arregla estómagos», según fueron descritas en las Crónicas. Su misión era la curación mediante remedios naturales. Se observa que el personaje principal permanece con los ojos cerrados, en actitud de concentración, realizando un masaje al paciente en el vientre, quien permanece tendido. Se puede observar en el lateral la pequeña caja de «remedios» empleados en su oficio. Cerámica Moche. Fotografía realizada por la autora. Cortesía del MNAHP, Lima.

como de las principales causas de mortandad infantil durante este periodo de la historia en la costa norte del Perú.

Al existir embarazos de alto riesgo, las mujeres dedicadas al oficio de parteras en la sociedad moche eran como soldados en primera línea de frente, con el objetivo de reducir la alta mortalidad materno-infantil que acusaba esta sociedad precolombina. Si bien la mortalidad infantil eran grande, también muchas madres morían durante el parto como lo atestiguan los restos arqueológicos. Las excavaciones arqueológicas han puesto al descubierto muchos enterramientos de madres acompañadas de niños neonatos o de corta edad, como pudimos observar en el yacimiento moche de San José de Moro en la provincia de Chepén, costa norte peruana, durante la campaña de excavación 1999.

Las cerámicas de esta cultura nos han dejado escenas escultóricas y pictográficas donde podemos descifrar un código iconográfico repleto de un fuerte simbolismo. Probablemente estas mujeres especialitas viajarían, al igual que sus homólogos varones, de comunidad en comunidad, con una bolsa cargada de implementos necesarios para el desarrollo de su actividad en el espacio geográfico vinculado a estos núcleos poblacionales.

La curandera sabe que curar es importante, pero lo es aún más el rol que desempeña en la transmisión de sus conocimientos, a modo de continuidad cultural, lo que le permitirá trascender esta vida, pues estos conocimientos serán transmitidos de generación en generación, perpetuando la tradición y su sabiduría a través del tiempo. Solían mantener un dialogo constante con la naturaleza. Sabían administrar sus conocimientos sobre plantas, minerales y animales para sanar o aliviar al enfermo, y se acompañaban de sortilegios y palabras envueltas en un sentido mágico con la que logar la eficacia del tratamiento y el convencimiento psicológico de la curación por medio del paciente. En este sentido, aún en nuestros días, el paciente busca en el hechicero o médico, muchas veces, un alivio a sus dolencias espirituales, especialmente cuando perciben angustia en su estado anímico, un presentimiento, o un peligro marcado por la naturaleza. Este orden interno que se ha visto «trastocado» en el paciente regresa a su equilibrio natural gracias al ritual efectuado por el maestro o maestra, y/o curandero o curandera, quien no hace otra cosa que «re-establecer», la relación establecida entre el paciente con el mundo espiritual, logrando así la sanación del cuerpo físico y espiritual.

Si bien la figura de la curandera o mujer chamán tiene como objetivo devolver el equilibrio en el cuerpo del paciente, actuando de mediadora entre el mundo espiritual y el mundo físico, muchas veces se solía recorrer al consumo de sustancias psicotrópicas en este tipo de terapias desde época ancestral. De este modo, las visiones obtenidas en estados alterados de consciencia enfatizan la sugestión en el paciente y actúan garantizando su estado de recuperación.

Cultivaban una asociación mágica con animales, a los que consideraban poseían propiedades curativas, y lo



Figura 4. Escena de alumbramiento. La partera dirige la escena. Un personaje masculino aprieta el vientre de la mujer embarazada, sosteniéndola por la parte posterior de la cintura, mientras que la partera asiste a la mujer. Cerámica Moche. Fotografía realizada por la autora. Cortesía del Museo Larco Herrera, Lima.

amalgamaban con la enseñanza a sus miembros (futuras sacerdotisas) en el arte mágico de sanar. Sabemos que la señora de Cao ostentaba en su antebrazo el tatuaje de una serpiente, símbolo de curación.

La historia del culto a la serpiente en América es un claro ejemplo de transmisión de creencias y tradiciones a lo largo de la historia, pues estaba muy difundido entre los pueblos precolombinos. Recordemos que existe una clara vinculación entre la serpiente y la medicina en antiguas culturas. También en otras sociedades, la mujer era la encargada de ejercer una lectura mediante el movimiento oscilante de las serpientes depositadas junto al enfermo, o incluso podría tratarse de un acto con el que se llevaría a cabo la «absorción» energética de la dolencia del enfermo (algo similar a un ritual de «pasada del cuy»). El movimiento oscilante del animal le transmitía a la especialista el tipo de enfermedad al que estaban sujetos y le comunicaba cómo actuar respecto a su posible curación. Se trataba de un oráculo.

Estas mujeres gozaban de gran prestigio entre la sociedad, en parte debido a los componentes medicinales utilizados y en parte debido a sus pacientes, todo ello envuelto en una escenografía que utilizaba cantos, oraciones e incluso danzas entonadas con la voz, a modo de mantra, o con un

instrumento musical de percusión, como el tambor o las *shunganas* (maracas o sonajeros³). Sus oraciones se dirigían a animales totémicos, como el jaguar, el cóndor y la serpiente en la geografía peruana, los cuales operaban como psicopompos en la ejecución del ritual de curación con el propósito de restablecer el equilibrio del paciente, que habría sido alterado, y cuya manifestación más evidente era la enfermedad.

La mujer oráculo también disponía de tatuajes de araña, como la Señora de Cao, haciendo alusión a su papel como «tejedora» del destino de los hombres. La pintura facial tendría un papel destacado en las ceremonias rituales. Así, por ejemplo, conocemos el caso de la dama de Cao, un personaje muy importante en las ceremonias moche del valle de Chicama, quien ostentaba tatuajes en sus antebrazos y tobillos con una iconografía muy vinculada al rol que ejercería como curandera y oráculo (serpiente y araña). Recordemos que la iconografía de la serpiente se asocia a la curación en otras culturas, como la griega (Asclepios, Kouros) e incluso en Chavín, vinculadas con rituales de sanación mediante el oráculo.

Otro modo oracular de realizar la lectura del destino era mediante pallares (frijoles con pictogramas naturales, los denominados *Phaseolus lunatus* sp.) o la caída de las hojas de coca (los hombres especialistas en este oficio se denominan en los Andes *yatiri*).

En estos rituales ejecutados por la sacerdotisa, chamana, hechicera o curandera, podía a su vez estar presente alguna máscara con atributos de animal, mediante las que se intenta lograr una transformación. Las máscaras son objetos que representan demonios, espíritus, antepasados o animales, y sus portadores se identifican con los seres representados. Así como en las sociedades precolombinas los shamanes o médicos-curanderos sabían tratar muy bien las luxaciones, fracturas y hemorragias, cuando se trataba de una dolencia de carácter infeccioso, con presencia de fiebre, o bien cuando debían tratar una enfermedad psíquica y mental, el actor se valía de medios mágico para el tratamiento, siempre basados en la idea de que la causa de la enfermedad radica en la influencia de seres sobrenaturales, espíritus y demonios que pueden ser expulsados del cuerpo del paciente. Y es precisamente la máscara el elemento que permite ahuyentar por magia las enfermedades, pues muchas veces la enfermedad se asimila al demonio o a un espíritu maligno. Otra lectura de las mismas podría dar a entender que la presencia de máscaras en los rituales de curación pueden vincularse a la protección de quien la ejecuta.

Actualmente, en el ámbito de la medicina tradicional, existen mujeres herbolarias, curanderas y sobadoras que son aceptadas como sus homólogos varones. Sin embargo, entre las personas que buscan las propiedades de las plantas



Figura 5. Curandero realizando un pase o frotación en el cuerpo de un niño mediante un talismán que se asemeja, por su forma, a un nódulo de *Spondylus princeps*. Juan Pérez de Bocanegra (1631) comenta que en sus rituales solían añadir al componente mágico (talismán) un componente farmacológico (hierbas) para extraer la causa del mal. Fotografía realizada por la autora. Cortesía del MNAHP, Lima.

«maestras», observamos que casi todos son hombres, mientras que la mujer que cumple este oficio representa un porcentaje muy pequeño.

Deberíamos resaltar que el conocimiento sobre plantas con propiedades curativas, se ha transmitido hasta nuestros días de forma oral por línea materna. Así, en la región de San Martín, las mujeres acostumbra a tomar preparados vegetales antes, durante y después del parto. Estos brebajes suelen ser preparados por las parteras, curiosas y curanderas, y tienen la función de preparar el perineo para evitar episiotomías o desgarros, acortar el parto, la extracción de la placenta y restituir los órganos. También suelen utilizar ciertas plantas con fines anticonceptivos o bien para aumentar la cantidad de leche durante el periodo de lactancia⁴. Tal es así que estas mujeres conocían en profundidad las propiedades de las plantas. Stone nos dice en sus escritos que disponían de antidisentéricos, antireumáticos,

3. El sonido monótono y muy repetitivo ejercido por algún instrumento de percusión como el tambor o la *shungana* o sonajero, hace que la persona sea inducida al trance.

4. Giove, 1998: *op. cit.*, 34-44.

antilúéticos, antiblernorrágicos y de drogas utilizadas contra la viruela y el cólera, desórdenes neurológicos, mordeduras de serpientes y otros insectos, desórdenes menstruales y obstétricos.

Se empleaban en el desempeño de estas funciones hierbas, raíces, hojas, cortezas y ramas de árboles, semillas, flores, sustancias animales, insectos, tierras y minerales. Sus fórmulas de curación estaban basadas en los principios activos presentes en ellas y confeccionados a base de polvos, brebajes, extractos, infusiones, cataplasmas, pomadas. El uso de grasas animales, especialmente de serpiente, se empleaba a su vez para tratar inflamaciones, dolores articulares y resfriados, untándoselos en el pecho del paciente.

Como eméticos empleaban acebo, pepino, ciertas algas como el *yuyo*, proveniente del océano, y que solían recogerlo las mujeres y niños al atardecer, cuando los pescadores volvían de fanear en sus caballitos de totora durante el período Moche, y como siguen haciéndolo todavía en la actualidad.

Como laxativos y purgantes utilizaban el aloe (ágave), manzanas, olmo y el sicomoro; para la fiebre utilizaban el saúco, la salvia, el melón de agua y el álamo temblón; los antiespasmódicos intestinales se extraían de la clematita, de las hebras del azafrán, del repollo, el cedro rojo, la albahaca y el girasol; los diuréticos, del zumaque, de la zarzaparrilla, del enebro y de la magnolia.

Algunos venenos se usaban con diversos fines, como la preparación de soluciones curativas, hemostáticas, narcóticas, sedantes, purificadores, purgantes, eméticos, estimulantes, febrífugos, entre otras. Al tener conocimientos sobre los efectos causados en el cuerpo por los alimentos ingeridos, sabían «recomponer» el cuerpo del paciente. Al respecto, cabe hacer mención de que las culturas precolombinas han contribuido con cincuenta y nueve drogas a la farmacopea moderna.

Rituales de curación y oraculares

En América del Sur se cree en la existencia de espíritus personales de carácter protector. En estos casos el chamán adquiere este tipo de protección mediante el ayuno y el aislamiento repetidos, las vigiliadas, desarrollando por estos medios una sensibilidad especial para sus visiones, en las que se le aparece su espíritu protector, con la misión de ayudarlo durante su estado de trance en el desarrollo de sus prácticas de sanación.

Cabe advertir que existe una diferencia entre las personas que utilizan plantas medicinales para curar (curanderas), y aquellas que en sus ceremonias de sanación emplean plantas maestras (maestros y maestras curanderas), incluso mejor considerados en nuestros días.

En el ámbito de las maestras curanderas, observando algunos ceramios mochicas, vemos claramente que es la Sacerdotisa (reconocida así por vestir una camisa larga hasta los pies y velo), quien muestra en su mano la planta maestra del Sanpedro, con la que alcanza un estado modificado de consciencia que le permite «ver» la enfermedad. Esta enfermedad puede ser tanto física, como causada por algún factor externo (una envidia, un problema en la familia, una causa de carácter económico, entre otros). Son sólo las sacerdotisas las que emplean el uso del sanpedro en ceremonias de sanación. En consecuencia, y aludiendo a los vestigios arqueológicos de personajes femeninos de alto rango dentro de la sociedad mochica, la sacerdotisa es sin duda un elemento indispensable dentro de las ceremonias rituales y del panteón de esta sociedad.

Felipe Guamán Poma de Ayala relata en sus escritos la existencia de las llamadas mujeres *uizaconas*. Eran «pontífices hechiceros» que ejecutaban ritos para los difuntos. Guamán Poma subraya las funciones oraculares de estos ministros de jerarquía superior:

- pueden ser hombres o mujeres,
- hablan con los demonios primero para saber lo que hay y pasa en el mundo,
- unen a los hombres o pueden matarlos con venenos.

En una olla nueva (*ari manca*) -relata el autor-, queman sebo de persona, maíz, plumas, coca, plata, oro y todas las comidas, y con ello hablan los demonios. Guamán Poma relata también el uso de mascar coca -u otras sustancias- para alcanzar estados de conciencia alterados y poder así hablar con los demonios

Estudios sobre los estados modificados de conciencia han evidenciado que el hemisferio cerebral derecho en las mujeres, denominado hemisferio femenino, que gobierna las actividades protopáticas, favorece el acceso a los estados alterados de conciencia y, en consecuencia, pueden alcanzar un mejor grado de comunicación con el mundo espiritual y subjetivo que nos rodea. Tras el consumo de plantas con propiedades psicotrópicas o de determinados rituales se «amplifican» las funciones que permiten tomar contacto con otras realidades imperceptibles hasta entonces. Tras este consumo, se extiende ampliamente el marco perceptual y cognitivo, y la persona puede tomar consciencia de funciones cerebrales que no advierte en su estado habitual⁵.

Cada planta tiene un *animus*, es decir, un espíritu vital que la anima. Esta característica se hace evidente en el uso de plantas «maestras» o de poder: la persona que la consume, en condiciones específicas, adquiere una enseñanza a través de sueños, visiones, sensaciones físicas o bien percepciones transmitidas por la intuición, siempre bajo un principio de causa-efecto. Este principio se desarrolla en todo momento con un gran respeto entre el ser humano y la naturaleza que lo nutre.

5. Recordemos que la harmina, sustancia presente en la ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*), fue denominada telepatina, por provocar efectos similares a la telepatía, en estudios realizados hace más de treinta años.



Figura 6. Mujer yerbera o curandera en venta ambulante. Este tipo de establecimientos todavía es común en Perú, sobre todo en provincias. Estas mujeres conocen los principios activos presentes en las plantas y minerales y los emplean en el proceso de curación. Fotografía de la autora. Mercado tradicional del centro de Lima.

Al ser ingerida la planta, las propiedades psicoactivas de la misma se integran en el cuerpo de la persona que la ha tomado, ya sea para curación o como ingrediente del ritual que desempeña, estableciéndose una relación de causa-efecto en la cual el cuerpo es el camino para alcanzar el espíritu que se manifiesta, orientando a la persona que dirige el ritual con la finalidad de que nuestra vida cobre sentido, bien indicándonos la misión que nos corresponde cumplir, brindándonos información sobre aquello que nos preocupa y debemos resolver, o bien aquello que debemos hacer para sanar nuestro cuerpo y nuestro espíritu.

Respecto a este punto, debemos tener en cuenta que los espíritus pueden actuar negativamente, procurándonos «mal», y que pueden corresponder a un espíritu guerrero o vengativo que haga daño y al cual debemos apaciguar. Para conseguirlo, el trabajo sobre el cuerpo a través del ayuno es una característica imprescindible, ya que a través del ayuno se eliminan del cuerpo las sustancias tóxicas que lo «contaminan», y de este modo el chamán puede lograr un conocimiento mucho más profundo de la causa, gracias a su comunión con el entorno.

Conclusión

La práctica ejercida por curanderos y hechiceros debería satisfacer la demanda de la mayoría de la población en la sociedad precolombina, por lo que es muy probable que las clases altas de la sociedad mochica basaran su confianza en personas con un conocimiento práctico específico.

Toda esta sabiduría ha sabido pervivir mediante una tradición oral que las mujeres han ido transmitiendo de generación en generación. Si bien muchas de estas antiguas prácticas se han perdido, otras han sabido amalgamar la ideología cristiana impuesta por la Colonia, e incluso han sobrevivido de manera oculta hasta nuestros días. Sin embargo, a diferencia de estas mujeres sabias de la sociedad precolombina, hemos perdido, en nuestra sociedad actual, la capacidad de «escuchar» y «sentir» la voz de la propia naturaleza; en consecuencia, la interacción del hombre con el mundo que lo rodea se ha trastocado de manera exponencial.

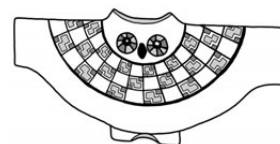
Las mujeres han desarrollado siempre una mayor intuición, y esta característica les otorga un gran vínculo en su conexión con el mundo transcendental, lugar donde

habitan los dioses, quienes les daban mensajes precisos acerca del tipo y el modo de curación que debían realizar. Esta transmisión de conocimientos de la mujer se ha mantenido vigente hasta nuestros días, y es precisament en el ámbito rural donde podemos rastrearla de manera más profunda, en aquellos contextos donde los recursos que abastecen nuestra medicina moderna no les son todavía del todo accesibles.

VALDIVIA PONCE, Ó. (1986). *Hampicamayoc. Medicina folklórica y su substrato aborigen en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bibliografía

- CASTIGLIONI, A. (1944). «Culto y Simbolismo de la Serpiente en Oriente y América», en *Actas Ciba Argentina*, (10), 289-93.
- DELGADO SÚMAR, H. E. (2000 a). «Los Recursos Curativos Vegetales en la Medicina Tradicional», en *Tipshe, Revista de Humanidades*, Año I (1), 53-60. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- (2000 b). «Los Especialistas en la Medicina Tradicional», en *Cuadernos de Medicina Tradicional*, (10), 11. Lima: Ministerio de Salud, Instituto Nacional de Medicina Tradicional.
- FRANCO JORDÁN, R. (2010). «La Dame de Cao», en *Pour la Science*, (390), 2-8. París.
- GIOVE, R. (1998). «Warmi Kuraini: La Mujer-Medicina, la Espiritualidad y el Espíritu de las Plantas», en J. MABIT (compilador): *Memorias del II Foro Interamericano sobre Espiritualidad Indígena. Ética, Mal y Transgresión*, Tarapoto, San Martín (Perú).
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. (1987) [1615]. *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. J. V. MURRA, R. ADORNO y J. L. URIOSTE (eds.), 3 tomos. Madrid: Historia 16.
- GUSINDE, M. (1939). «El medico hechicero entre los indios de América del Sur», en *Actas Ciba Argentina*, (4), 123-8.
- MARION KROGMAN, W. (1944). «Prácticas médicas y enfermedades de los indios aborígenes de América», en *Actas Ciba Argentina*, (7).
- MOLINA, C. De (1989 [1575]). *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*, en H. URBANO (ed.) *Crónicas de América*, Madrid: Historia 16.
- PÉREZ DE BOCANEGRA, J. (1631). *Ritual formulario e institución de curas*. Lima.
- POLÍA, M. (2000). «Shamanismo Andino: Un Perfil Cultural», en *Shamán, La búsqueda*, 47-134. Córdoba: Luis Hurtado Editor.
- POLO DE ONDEGARDO, J. (1906 [1559]). «Los errores y supersticiones de los indios sacados del Tratado y Aueriguación». Lima: *Revista Histórica*, 1,1: 192-231.
- (1916 [1574]). *Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas*, en H. URTEAGA (ed.) «Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú», Tomo III, Lima.
- ROSTWOROWSKI, M. (1986). *La mujer en la época prehispánica*. Documento de Trabajo, 1986 (17). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SHARON, D. y DONNAN, Ch. (1974). «Shamanism in Moche iconography», en *Ethnoarchaeology*, C. B. DONNAN y C. W. CLEWLOW (eds.), Monograph 4: 51-77. Los Angeles: University of California, Institute of Archaeology.



Los bordados de la indumentaria indígena andina tradicional de Canchis

Nathalie Santisteban-D.

Doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona

Miembro del Grup d'Estudis Precolombins (GEP)

mbnathaliesd@gmail.com

Resumen

Este estudio trata sobre las influencias artísticas, prehispánica y colonial, que han tenido y tienen los bordadores en la creación de los diseños bordados que adornan el vestido tradicional indígena contemporáneo de los pueblos de San Pablo, de Tinta y de Marangani de la provincia de Canchis (Cuzco, Perú). El bordado con máquina (*maquinasqa*) apareció, posiblemente, en la primera mitad del siglo xx. Creación que es atribuida al costurero indígena sampablino Julián Choquevilca que revolucionó el vestido y el vestir femenino de estos pueblos, cambiando la historia del vestido en esta provincia. Choquevilca junto a los bordadores contemporáneos, hicieron de este vestido una expresión de arte, más específicamente una expresión de arte cultural andino. La investigación estuvo basada en la descripción del objeto-vestido indígena tradicional contemporáneo, en la comparación y análisis de los diseños bordados con los diseños decorativos de los objetos artísticos incas y coloniales (cerámicas, tejidos, vasos ceremoniales [*qero*], pinturas, decorados de interiores y repujados en platería). Este trabajo muestra que la inspiración de los bordadores es parte de una memoria estética inca y está influenciada por factores estéticos de su entorno.

Palabras claves: Diseño, bordado, vestido, moda, Andes.

The Embroidery of the Traditional Andean Dress of Canchis

Abstract

This study deals with the artistic influences, both pre-Hispanic and colonial, that embroiderers have had and still have in the creation of embroidered designs that adorn the traditional contemporary indigenous dress of the villages of San Pablo, Tinta and Marangani in the province of Canchis (Cuzco, Peru). Machine embroidery (*maquinasqa*) probably appeared in the first half of the 20th century. This creation is attributed to the indigenous couturier Julián Choquevilca, who revolutionized women's dress and clothing in these villages, changing the history of clothing in this province. Together with contemporary embroiderers, Choquevilca made this dress an expression of art, more specifically an expression of Andean cultural art. The research was based on the description of the contemporary traditional indigenous dress-object, on the comparison and analysis of the embroidered designs with the decorative designs of the Inca and colonial artistic objects (ceramics, textiles, ceremonial vessels [*qero*], paintings, interior design, and embossed silverware). This work shows that the embroiderers' inspiration is part of an Inca aesthetic memory and is influenced by aesthetic factors in their environment.

Keywords: Design, embroidery, clothing, fashion, Andes

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1431

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsd>

El vestido indígena tradicional de las localidades cuzqueñas de San Pablo y de Tinta de la provincia de Canchis, es colorido debido a los motivos bordados que lo adornan. Siendo esta una de sus principales características y atractivo. Es, justamente, la técnica decorativa del bordado que distingue a este vestido de las indumentarias de las otras localidades cuzqueñas. Según indica la tradición oral, la historia local y las fuentes visuales (principalmente fotográfica), la aparición del bordado con máquina está asociada con las localidades de San Pablo y de Tinta. Es a Julián Choquevilca¹, indígena natural de la comunidad de Inkaparte del pueblo de San Pablo, costurero y bordador autodidacta que la tradición local le atribuye la creación del bordado con máquina de coser o *maquinasqa*² y le considera el iniciador del decorado de las prendas vestimentarias femeninas con diseños bordados. El bordado con máquina aparece en la última década de la primera mitad del siglo xx, en un contexto social en el que la población indígena vivía en situación de servidumbre y menosprecio, no tenía acceso a la educación, en su gran parte era analfabeta, por lo que la transmisión del conocimiento de estos oficios fue oral y en el ámbito familiar, se aprendía a través de la observación y de manera autodidacta. A pesar del tiempo transcurrido, la forma de aprendizaje no ha cambiado.

En los bordados contemporáneos predominan los diseños geométricos y herbolarios entre los que destacan los florales, los primeros son de influencia artística prehispánica y los segundos provienen del arte occidental principalmente español. Consideramos que la combinación de diseños bordados y adornos vestimentarios de inspiración andina y europea, son una expresión del mestizaje artístico que se fue forjando en Cuzco como parte del proceso de aculturación que se inició con la llegada de los hispanos en el siglo xvi. Estas expresiones estéticas «mestizas» junto a las formas vestimentarias son un lenguaje simbólico que permite la comunicación entre el bordador y su sociedad, que debe ser entendida en un contexto social y temporal. El propósito de este estudio es dar a conocer en qué manifestaciones artísticas se ha inspirado y se inspiran los bordadores de San Pablo, de Tinta y de Marangani para crear diseños bordados que adornan el vestido indígena tradicional de estos pueblos.

Este trabajo se inspira en el análisis de la relación entre moda y pintura hecha por Quentin Bell en el apéndice «La mode et les beaux-arts» de su libro *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement* (1992). Este autor menciona al diseñador francés Paul Poiret, de quien dice que «fue uno de los primeros en asociar la moda y la pintura de *avant-garde*» al solicitar que los artistas gráficos³ o ilustradores

crearan imágenes basadas en sus diseños, porque «antes de él estos dos dominios del arte estuvieron casi por completo separados en Inglaterra, y lo estuvieron completamente en Francia» (1992, p.216). El autor subraya que Poiret «se interesó en los Fovistas⁴, gustaba de los pintores como Derain⁵, Segonzac, Picasso y Matisse», esta influencia, sobre todo del color, hizo que «algunas de las creaciones de Poiret fueran más atrevidas» para su época (1992, p.216, 217). Sus diseños e innovaciones se nutrieron también de la estética del arte contemporáneo como del teatro parisino de su tiempo. Tomando como referencia la influencia del fovismo en las creaciones vestimentarias de Poiret, analizamos si la creación de los diseños bordados y de los adornos del sistema vestimentario tradicional de San Pablo y de Tinta estuvo y es influenciada por el arte prehispánico y colonial.

Este estudio está basado en mis investigaciones etnográficas y entrevistas con los bordadores de las localidades de Tinta y de Marangani, en la observación y análisis comparativos de piezas textiles (túnica [*unku*] inca y colonial), de cerámica (inca), de vasos ceremoniales de madera (*qero*) de los siglos xvi, xvii y xviii, de pinturas cuzqueñas de los siglos xvii y xviii (Serie del Corpus Cristi, vírgenes y arcángel), en los decorados de interiores de la iglesia de Tinta del siglo xviii, en el repujado de plata del altar de la iglesia de San Pablo del siglo xix, en las fotografías de la primera mitad del siglo xx en adelante, entendidas éstas como imágenes de moda y en el objeto-vestido *in situ* contemporáneo, al ser «un vestido vivo». Con este estudio se busca dar a conocer que han existido y existen «creadores de moda» rurales que con su creatividad han cambiado el vestido y el vestir en sus localidades, cuyas creaciones o innovaciones vestimentarias permiten conocer a una sociedad en un espacio-tiempo, así como las repercusiones sociales, culturales, estéticas, económicas y políticas.

1. Diseños bordados del vestido indígena tradicional de Canchis

El vestido tradicional de los pueblos de San Pablo, de Tinta y de Marangani es fastuosamente adornado de bordados con *maquinasqa*, siendo una de sus principales características. Los diseños bordados contemporáneos predominantes son los geométricos y los florales, recientemente se han añadido los zoomorfos. Los bordados fueron hechos, en un inicio, con hilo blanco, posteriormente se emplearon hilos de colores mercerizados de la marca «tren», actualmente se usan hilos metálicos (dorado y plateado). Se añaden, también, cintas, grecas doradas y plateadas, mostacillas y

1. Sobre la «aparición» y transmisión del arte del bordado, ver Santisteban-D. (2021).

2. Blenda Femenias (1998) ha estudiado el bordado con máquina de coser de la localidad de Caylloma (Arequipa, Perú).

3. Entre los que están Paul Iribe. Se dice que «Iribe, appelé à illustrer l'album de Paul Poiret en 1908, inaugure alors, avec la grâce savamment calculée de ses dessins filiformes, 'une ère nouvelle dans l'histoire de la illustration de mode'» (Vigarello 2017: 145).

4. Se indica que «les Fauves pratiquent l'exaltation de la couleur pure posée en aplats, la liberté de la touche et l'usage de lignes arbitraires et exubérantes» (Musée de Grenoble).

5. André Derain, André Dunoyer de Segonzac, Pablo Picasso y Henri Matisse.

lentejuelas a los bordados. Lo que hace que los diseños bordados resalten sobre el color negro, azul, fucsia o verde de la pollera, la chaqueta y la manta.

Entre los diseños (fig. 1) destacan la línea de zigzag, la línea ondulante que tiene la forma de «S» horizontal que es la representación del agua y de las olas de los ríos, los diamantes, rombo o cocos, al conjunto de cocos se le llama coqueados (franja formada por varios cocos). Entre los diseños florales se tiene a la flor *phallcha* (*gentianaceae*) que es una variedad de genciana, representada en la trencilla, también hay flores de varias puntas que se caracterizan por la forma alargada de los pétalos, a veces suelen tener tallo y hojas, y las flores de relleno se caracterizan por tener pétalos redondeados por la técnica de relleno que se utiliza para su bordado. También está la representación de estrellas. Y, recientemente se han incorporado los diseños de aves, mariposas y felinos.

2. Diseños artísticos prehispánico y colonial

Elementos estéticos incas

En el arte pre-inca e inca, principalmente en el área cuzqueña priman los elementos estéticos geométricos —con el predominio de cuadrados, rectángulos, rombos y zigzags—, que se dejan apreciar en los textiles, las cerámicas, los accesorios vestimentarios, los *qeros* y la arquitectura. Encontramos que los elementos estéticos, zigzag y rombo o diamante están casi siempre presentes decorando estos objetos artísticos. En este sentido, Mónica Solórzano precisa que «estas formas pertenecen al repertorio iconográfico andino desde tiempos anteriores a los incas pero fueron incorporados por esta cultura y convertidos en símbolos que aparecen frecuentemente en textiles y otros objetos» (2020, p.494).

Zigzag. Es un elemento estético, una iconografía polisémica que está asociado simbólicamente con el *amaru* o *amaru* que son las «culebras grandes de linaje de dragones y serpientes» (Cobo, 1964, p.356). Por su parte Jan Szemiński (2021)⁶ en su base de datos indica que el término quechua *amaru* significa «serpiente, dragón, serpiente grande sin alas». Tal como el zigzag aparece esculpido en una de las paredes del antiguo *yachay wasi* (casa del saber), construcción inca localizada en Cuzco, las siete serpientes o culebras que aparecen en el muro de esta construcción son la representación simbólica del *amaru*, en este contexto su significado está asociado con la sabiduría y el conocimiento.

También aparece el zigzag-*amaru* cincelado decorando la roca ceremonial llamada *paqcha* del sitio arqueológico de Qenqo (Cuzco), sobre esta decoración discurría la chica durante las ceremonias incas. Los vasos ceremoniales de madera del siglo xvi son decorados con elementos geométricos, principalmente zigzag y rombo mediante la técnica de incisión. En estos vasos se pueden apreciar la variación

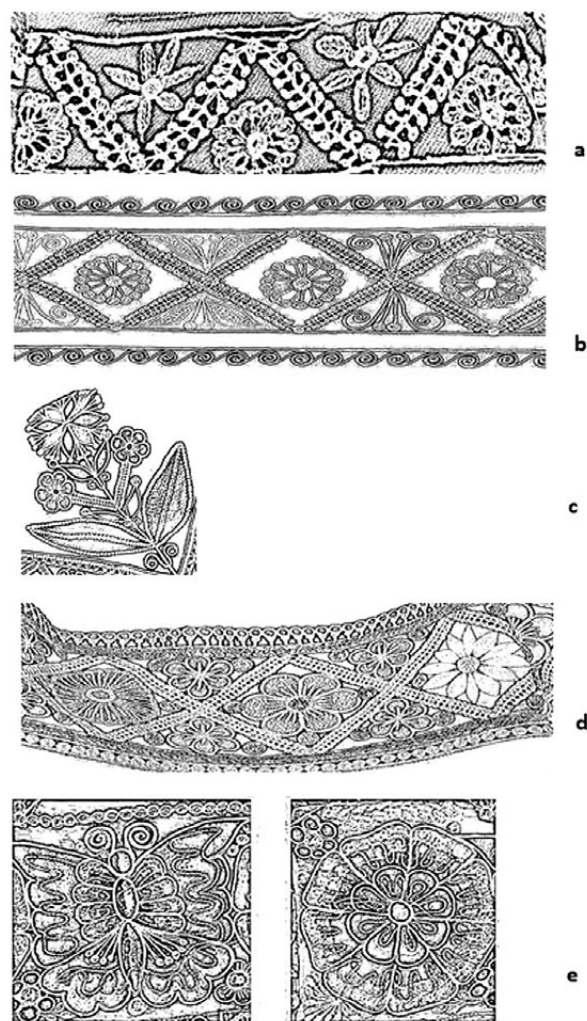


Figura 1. Diseños del vestido indígena tradicional. a. Línea zigzag, flores y estrellas con puntas redondas. b. Líneas en «S», rombos, flores, estrellas con puntas redondas y hojas. c. Flores con tallo y hojas. d. «Coqueados» y flores de Tinta. e. Mariposa y flor con la técnica del relleno de San Pablo. (Diseños de Edwin ChávezFarfán, imaginero, Cuzco enero, 2023).

de la decoración de zigzag, a veces aparece como la decoración principal, formando una franja amplia y predominante, y otras veces aparece formando filas junto a otros elementos geométricos. Otra representación del *amaru*, en los vasos ceremoniales de este siglo, es de arco iris cuyos extremos terminan con cabezas de serpientes, esta iconografía está asociada con «la lluvia y la fertilidad» (1998, p.211). Jorge A. Flores Ochoa, Elizabeth Kuon y Roberto Samanez (1998) indican que esta iconografía se encuentra, incluso, desde el periodo pre-inca.

En los *qeros* del siglo xvii, el *amaru* aparece representado como arco iris con terminación de cabeza de felino, un «monstruo felínico» (Earls y Silverblatt, 1978, p.314), un dragón serpiente. Esta última representación es de estilo

6. En Szemiński (2021).



Figura 2. Elementos estéticos pre-inca e inca. **a. Zigzag:** detalle de la pared del *yachay wasi* (Cuzco, 2022), *paqcha*-roca ceremonial en el sitio arqueológico de Qenqo (inca), *paqcha* de madera (inca) (tomado de Flores Ochoa et al., 1998, p. 62). **b. Rombo o diamante:** *unku* inca con banda de diamantes (1460–1540 en The Met Museum, Nueva York), vasija inca, plato ceremonial con representación de llama (inca), vasija ceremonial inca con base romboidal (Museo Inka de la Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cuzco).

colonial que se parece mucho a la representación de dragones occidentales (cf. Flores Ochoa et al., 1998). Hemos observado que el dragón serpiente suele aparecer en los escudos heráldicos y esculpidos en las fachadas de las construcciones coloniales como en el Beaterio de las Nazarenas⁷. En los vasos ceremoniales del siglo XVIII, la serpiente es representada en su forma zoomorfa y en forma de zigzag. Actualmente, en la terminología textil, el motivo zigzag es identificado como *q'inqu* o *q'enqo*, cuyo significado era «caracol, escalera para subir [ST 1560: 27r, 146v]» (Szemiński, 2021)⁸, por su forma sinuosa está asociado con el río o los cerros, también es identificado como *qheshwa pallay*.

Es importante mencionar que la representación simbólica del *amaru* también estuvo asociada con *illapa* que era el dios del trueno, del rayo y de la lluvia; en las comunidades contemporáneas de pastores de camélidos de Santa Bárbara (San Pablo, Cuzco) al rayo y/o trueno se le sigue atribuyendo características divinas relacionadas con los rebaños de alpacas (Santisteban-D., 2020). *Illapa* aparece representado con un zigzag en el dibujo⁹ del cronista indígena Santa Cruz Pachacuti¹⁰. Por su parte el padre Bernabé Cobo en su crónica indica la existencia de una guaca¹¹ llamada *Intiillapa* que quiere decir «trueno del sol». A la representación simbólica del *amaru* se le asocia con

7. Esta construcción colonial fue construida sobre el *yachaywasi* inca, en un primer momento fue el convento de Santa Clara y posteriormente fue el Beaterio de las Nazarenas, actualmente es un hotel de lujo del grupo francés Belmond.

8. En Szemiński (2021).

9. En este dibujo el cronista «reproduce el diseño que habría existido durante el imperio en la pared principal de Qoricancha (templo del Sol) expresando las nociones fundamentales de la cosmovisión inca».

10. Cuyo nombre completo es Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui de Salcamaygua, quien aparece como autor de la *Relación de antigüedades deste reyno del Piru* correspondientes a 1613 y es editada por primera vez en 1879 en Madrid. Entre los etno-historiadores andinistas hay dudas sobre su autoría (ver Clementina Battcock, 2013, pp.57, 58)

11. El padre Bernabé Cobo indica que esta divinidad se encontraba en el segundo *ceque* (línea, camino) llamado Payan del camino de *Chinchaysuyu*.

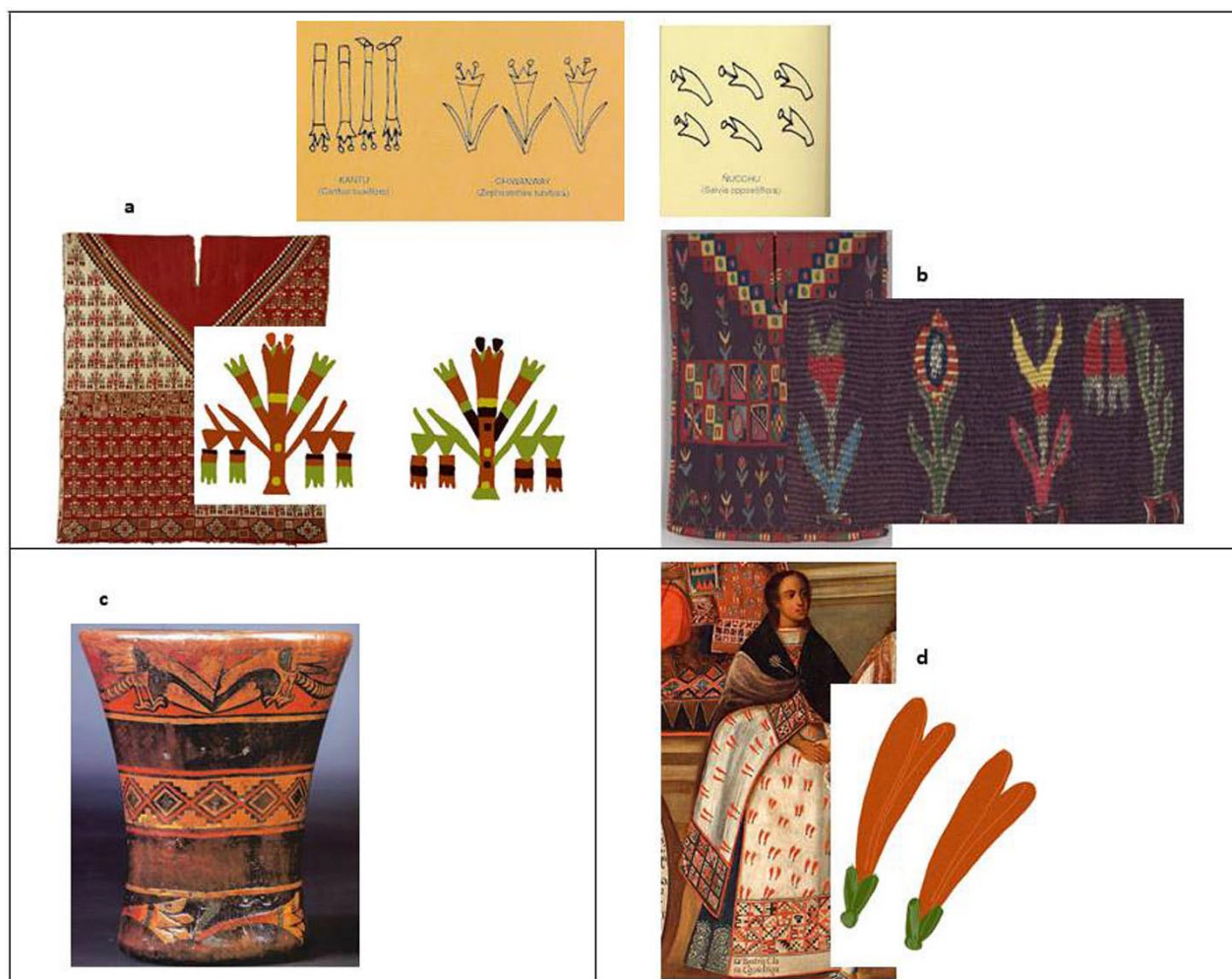


Figura 3. Flores «rectilíneas». Flores representadas con mayor frecuencia en los qeros (tomado de Flores Ochoa et al., 1998, p. 80). **a.** Unku de estilo inca colonial (1501–1600, Museo de América, Madrid). **b.** Unku tabardo miniatura con decorado de flores de estilo inca y español (1600–1700, The Met Museum, Nueva York). **c.** Vaso ceremonial del s. XVII (tomado de Flores Ochoa et al., 1998, p.). **d.** Detalle de doña Beatriz Ñusta (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña, s. XVIII, Beaterio de Copacabana, Lima). (Diseños de Natalya Lizárraga, artista visual, Cuzco enero, 2023).

fenómenos climáticos, con la aparición de truenos y con el río que brota de los nevados. Al respecto Carmen Bernard refiere que en la iconografía Tiwanaku «el motivo de escalera aparece en relación con las serpientes, representaciones metafóricas de los ríos que emanan de los glaciares» (2019, p.3). En el dibujo ya mencionado de Santa Cruz Pachacuti, al costado de *illapa* está el dibujo de un nevado del que emana un río en forma de zigzag.

Rombo o diamante. Es un elemento estético que aparece junto al zigzag decorando las túnicas (*unku*) incas, las cerámicas y los vasos ceremoniales. En las cerámicas del periodo inca, los rombos adornan los platos ceremoniales con representaciones de llamas y alpacas. Los *p'uyñus* o *puyñus*¹² (vasija) también de uso ceremonial están adornados con rombos y zigzag. La vasija de la figura 2b está adornada con una columna central de rombos a manera

de cinta, esta columna está conformada por rombos que se suceden uno a otro, y dentro de cada uno de ellos hay rombos más pequeños, el cuello y la boquilla de la vasija están adornados con líneas de zigzag. Las vasijas de tamaño grande que guardan chicha también tienen la misma decoración de rombos y zigzag de las vasijas ceremoniales. Los vasos ceremoniales del siglo XVI también presentan decoraciones de rombos, que están rodeados por líneas de zigzag, formando una especie de cinta. Los rombos que decoran los vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII son bastante parecidos a la franja de rombos de los platos y *p'uyñus* ceremoniales, con la diferencia que la franja de rombos de los vasos ceremoniales está orientada, casi siempre, horizontalmente. En la figura 2b los rombos están conformados por rombos más pequeños uno dentro del otro y rodeados por «escaleras» que son la representación simbólica del *amaru*. En las túnicas incas, el zigzag y los rombos son adornos vestimentarios,

12. En el diccionario quechua del siglo XVII: «*ppuyñu* [significa] cántaro mediano» (González Holguín 2007[1608], p.200).

el *unku* está adornado con una franja horizontal de rombos escalonados que tiene la misma orientación que en los vasos ceremoniales. Además, su borde inferior está adornado con una línea de zigzag formado por hilos de colores. También hay *unku* que están adornados con franja de rombos vertical como el que aparece en el «cuadro colonial de Rey Inca Tupac Inca Yupanqui»¹³ (Cortesía de T. Gisbert y Plural Editores citado por Silverman, 2014, p. 133). Para Gail Silverman el rombo es un «*tocapu* inca» y «es el más común y puede aparecer representado solo o en serie» (2014, p.89).

En la base datos de Szemiński¹⁴ se consigna el término quechua *puytu* que significa «romboide, labor en los tejidos»¹⁵, también aparecen las significaciones de «tejido con figuras geométricas de las más diversas, especialmente rombos»¹⁶, de «ribete, adorno de tejidos»¹⁷ y de «cántaro pequeño de arcilla negra por lo general de base romboidal, aríbalo»¹⁸. De manera que el término *puytu* hace referencia a la forma de rombo, a los motivos textiles con este diseño y a la base de las vasijas que termina en forma romboidal como en la Figura 2b. En los textiles etnográficos se denomina *puytu*¹⁹ a la cinta tejida con motivos de rombo o zigzag, llamada también *golón*, se utiliza para adornar el ruedo de las polleras y el contorno de la lliclla como se

hace en la comunidad de Santa Bárbara (San Pablo). El motivo textil rombo está ampliamente difundido en los pueblos cuzqueños, hay variaciones en la representación (simples, serie de rombos uno más pequeños que otros, rombos con cuadros adentro de cuadros, rombo bipartido, rombo cuadripartito y rombo cuadripartito con cuadrados adentro de cuadros)²⁰ y se les denomina de diversa manera, tal como los motivos que representan a la laguna (*qocha*), al ojo (*ñawin*), a la frutilla (*furtilla*), al sol (*inti*), a la flor (*t'ika*) etc. Cada pueblo tiene sus propios motivos textiles de rombo y los denomina de forma diferente.

Elementos estéticos coloniales

La ornamentación floral es un elemento estético de influencia occidental que aparece durante la colonia. Al respecto Isabel Cruz de Amenábar refiere que las «guirnaldas florales en la pintura virreinal sur andina, [...], se introducen a través del ejemplo de obras manieristas italianas, cuadros españoles, grabados flamencos y herbarios botánicos y medicinales» (2018, p.24). Las especies representadas fueron flores nativas andinas y extranjeras (europeas y asiáticas aclimatadas)²¹, entre ellas²² la rosa (*Rosa spp*) que fue considerada como «un elemento identitario del

13. Silverman al respecto dice que «Teresa Gisbert (2001: n/p28-31) ha publicado una foto de la 'representación de Túpac Inca Yupanqui existente en el expediente del Cacique Cusicanqui de los Pacajes'» (2014, p. 133).

14. «puytu»-«rombide» [Szemiński: 2021].

15. [Lira 1982: 230, Szemiński: 2021].

16. [Academia Mayor de la Lengua Quechua 1995: 416, Szemiński: 2021].

17. [Cerrón-Palomino 1976:108, Szemiński: 2021].

18. [Lira 198: 230, Szemiński: 2021].

19. Sobre la confección del *puytu* Rowe dice que «estas bandas, que a primera vista parecen trabajadas en técnica de tapiz, están tejidas con la técnica de sarga, en tramas discontinuas. Esta técnica emplea tan solo la tensión corporal para el enlazado de los elementos» (1977, p.31, como se citó en Del Solar, 2017, p. 71). Del Solar explica cómo se teje el *puytu* en las localidades canchinas de Santa Bárbara, Tinta, Pitumarca y Combapta, «las bandas fueron fabricadas empleando un juego de urdimbres de color blanco (por lo general, ovino hilado a mano) y un juego de tramas, manipulados por una cantidad de lizos (q. *illawas*) que pueden variar desde cinco hasta treinta, según el diseño» (2017, p.71).

20. Esta clasificación fue tomada de Silverman (2014, pp.89-94).

21. Según Cruz de Amenábar las flores europeas y asiáticas fueron «cultivas en los conventos y monasterios virreinales, en los jardines de las mansiones solariegas particulares y hasta en las modestas habitaciones populares, cada una de las cuales tenía su huerto y pequeño jardín, las flores eran altamente apreciadas por su simbología estético-religiosa y por sus propiedades médico-terapéuticas» (2018, p.27).

22. Cruz de Amenábar en su estudio sobre las representaciones florales en las pinturas virreinales del sur andino y sus transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas de la Colección Gandarillas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se refiere a las flores, frutas extranjeras y nativas que aparecen representadas en las pinturas virreinales de esta colección. Esta información nos permite conocer las flores existentes y representadas en las pinturas cuzqueñas de los siglos xvii y xviii. Citamos a la autora:

«La flor dominante en todas las pinturas de la colección Gandarillas es la rosa (*Rosa spp*); a ella le siguen la azucena (*Lilium candidum*) y las azucenitas (*Zephirantes candido*); la flor de la granada (*Granata persicum*); la amapola (*Papaver somnifera* y *papaver rhoeas*); la caléndula (*Calendula officinalis*); el narciso (*Narcissus*); la clemátide (*Clematis vitalba*); el jazmín (en sus variedades *grandiflorum* y *polyanthus*); el tulipán (*Tulipa*); el crisantemo (*Chrysantemun indicum*); el clavel (*Dianthus caryophyllus*); la celinda (*Philadelphius coronarius*); la manzanilla (*Matricaria chamomilla*); el aciano (*Centaurea cyanus*); las hojas de acanto (*Acanthus mollis*) y de olivo (*Olea europaea*), todas ellas plantas aclimatadas. De las especies de flores nativas americanas que aparecen en los cuadros de la Colección Gandarillas están el girasol (*Helianthus annuus*); la dalia (*Dahlia variabilis*), flor nacional de México y oriunda de la región; la capuchina (*Tropaeolum majus*), denominada también llagas de Cristo, espuela de galán, flor de los jesuitas o berro del Perú, nativa de estas regiones; y una flor roja acampanada con seis pétalos que podría corresponder a alguna de las especies de estas características de la zona andina como la cantuta (*Cantua buxiflora*), que aparece en el mobiliario virreinal o el lirio rojo (*Hippeastrum*) de los Andes del sur e incluso la astromeria (*Alstroemeria*) roja, conocida como «lirio del Perú».» (2018, p.28).

virreinato»²³ (Cruz de Amenábar, 2018, p.25). Junto a las representaciones florales también se utilizan líneas ondulantes y curvas. Iriarte (1993) considera al motivo floral como una «innovación colonial» en los textiles incas (como se citó en Mulvany, 2004, p.410). Desde el siglo xvi en adelante los diseños florales han sido representados en textiles, vasos ceremoniales, pinturas coloniales y decoración de interiores. Estos objetos artísticos conforman un corpus iconográfico, cuyo análisis nos ha permitido identificar que, por un lado, las flores representadas son tanto de especies locales (andinas) como extranjeras, y por el otro, se ha identificado cuatro formas de representaciones florales, así tenemos los diseños de flores «rectilíneas», de flores «de pétalos», de flores «botones» que son de forma plana, y las flores de ornamentación que se caracterizan por el «volumen».

Flores «rectilíneas». Hemos encontrado que en los siglos xvi, xvii y xviii las flores representadas son las «rectilíneas» en expresiones artísticas e indumentaria inca, estas flores están formadas principalmente por líneas rectas y son la representación de especies locales como el *kantu* (*Cantuta buxifolia*), el *chivanway* (*Zephirantes tubiflora*), el *ñucchu* (*Salvia oppositiflora*), el *chimpu chimpu* (*Fuchsia boliviana*), la *maywa* (*Stenomesson variegatum*), el *sullu sullu* (*Bomarea*)²⁴. Para la identificación de las representaciones florales «rectilíneas» nos basamos en el dibujo de las «flores representadas con mayor frecuencia en los *qeros*» propuesta por Flores Ochoa, et al. (1998, p.80). Los textiles incas del siglo xvi y xvii ya son adornados con flores «rectilíneas», la túnica del siglo xvi está adornada por una «rama» de flores nativas, *kantu* es la que tiene las corolas apuntando hacia abajo y la otra es *chivanway*, diseño que se repite por toda la túnica. De igual manera la túnica del siglo xvii está adornada con diseños florales de tres especies nativas, *kantu*, posiblemente *ñucchu* y la tercera que no podemos identificarla.

Estas mismas representaciones de flores «rectilíneas» también aparecen adornando los vasos ceremoniales de los siglos xvii y xviii, las flores se ubican en la franja inferior de los vasos, las flores se suceden unas a otras. Los vasos ceremoniales del siglo xvii son adornados con el *kantu* y el *chivanway*. También los vasos del siglo xviii están adornados por estos mismos diseños florales, pero con distintas ubicaciones en el vaso, el *kantu* aparece tanto en la franja superior como en la inferior, su representación es menos rectilínea que la representación en los vasos del siglo anterior, mientras el *chivanway* sigue teniendo la misma forma y ubicación en la franja inferior. Asimismo, los diseños de flores «rectilíneas» aparecen adornando los vestidos incas, *-unku* (túnica), *anaku* (túnica) y *lliclla* femenina-, de los incas nobles de la colonia en sus retratos pintados desde el siglo xvi hasta el siglo xix sin presentar grandes variaciones en el diseño floral, en el color, ni en la distribución del diseño por la prenda. Es muy probable que la flor representada en estas prendas sea el *ñucchu*.

Flores «de pétalos». Las flores «de pétalos» son el diseño floral conformado por tres a nueve pétalos que pueden ser redondos o alargados y tiene un pistilo pequeño (fig. 4). Desconocemos las especies florales, nativas o extranjeras, de los diseños representados, al respecto Cruz de Amenábar refiere que «las pinturas no son plenamente realistas, ya que predominan en ellas el valor estético y simbólico del motivo floral por sobre su exactitud científica» (2018, p.28). Los diseños florales «de pétalos» se caracterizan por aparecer solamente las flores en forma plana. Este diseño aparece con mayor frecuencia en las pinturas coloniales ya sea de los retratos de los incas nobles o de la pintura cuzqueña²⁵ de temática principalmente católica utilizada para la evangelización de la población indígena y pintada por artistas indígenas y mestizos. Así tenemos que en la Serie Corpus Christi del siglo xvii, en la pintura «Santa Rosa de

23. Al respecto citamos lo que Cruz de Amenábar dice:

«La llegada de Mollinedo [Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo [1640-1699] al Cusco coincide también con una nueva valoración de las flores –en particular de las rosas– como un elemento identitario del virreinato, con la elevación a los altares y nombramiento de Patrona del Perú y de América de la dominica limeña María Flores de Oliva, conocida como Rosa de Lima en 1672, al simbolizarse en esta flor sus virtudes femeninas llevadas al grado heroico de la santidad.» (2018, p.25).

24. Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez (1998) en su estudio sobre los vasos ceremoniales (*qeros*) enumeran las especies florales y plantas cultivas (el maíz [*Zea mays*], la papa [*Solanum tuberosum*], la oca [*Oxalis tuberosa*], la coca [*Erythroxylum coca*], el ají) que aparecen representadas en estos vasos.

25. Sobre la escuela cuzqueña de pintura Flores Ochoa escribe que:

La denominación de «Escuela Cuzqueña», es motivo de controversia y debate. Si es evidente la presencia de maestros pintores. Por 1545 ya se encontraban varios españoles pintando en la ciudad. Se citan los nombres de Juan Fuentes, Francisco de Torres y Juan Gutiérrez de Loyola. En 1565 se tiene noticias de la presencia de Diego Rodríguez, Sebastián Márquez y el italiano Pedro de Santángel. (...) El impulso creador lo dio Bernardo Bitti, que tuvo influencia después de 1583 (...), que participó en la formación de pintores indígenas y criollos, transmitiendo técnicas y conocimientos europeos. La influencia decisiva se dio en 1592 con la presencia de Mateo Pérez de Alesio, Luis de Riaño, Angelino Medoro. Entre los pintores indígenas y criollos sobre salen los nombres de Cusi Guaman, Basilio de Santa Cruz, Diego Quispe Tito, Basilio Pacheco. No estuvo difundida la práctica de firmar las obras (...) Los grandes maestros dirigieron talleres, con decenas de aprendices de todo nivel (...). Es el volumen creativo, el que justifica la denominación de ‘escuela cuzqueña’. Se calculan más de 100, 000 lienzos producidos en dos siglos de actividad pictórica. (2014, p.85).

A las pinturas de la escuela cuzqueña de la colonia, se las llama también pintura virreinal sur-andina como lo hace Isabel Cruz de Amenábar (2018) en su estudio sobre las flores y la sacralidad en la pintura virreinal sur andina.

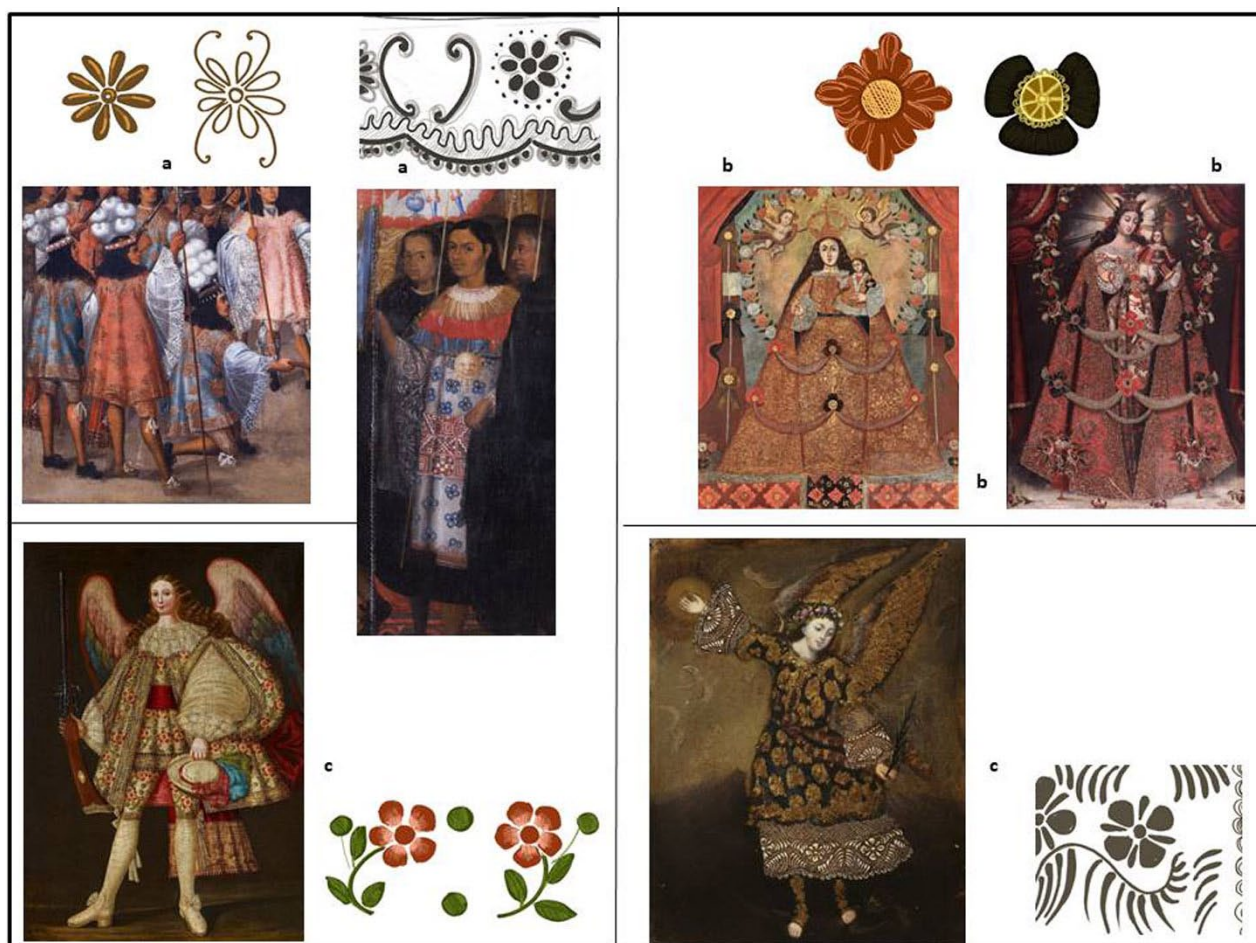


Figura 4. Flores «de pétalos». a. Detalle de los bailarines en *Retorno a la Catedral* (Serie de Corpus Christi, anónimo, óleo sobre lienzo, 1674–1684, archivo del Arzobispado de Cuzco, Museo de Arte Religioso, Cuzco). Detalle del noble inca en *Santa Rosa de Lima y Santa Bárbara* (Serie del Corpus Christi, anónimo, óleo sobre lienzo, 1674–1684, archivo del Arzobispado de Cuzco, Museo de Arte Religioso, Cuzco). b. Virgen del Rosario (Anónimo, óleo sobre lienzo, escuela cuzqueña s. XVIII, colección particular), virgen del Rosario de Pomata (Pablo Chili Tupac, 1723, óleo sobre lienzo, Ministerio de Cultura del Perú, Museo histórica Regional de Cuzco). c. Arcángel Arcabucero (Escuela cuzqueña, anónimo, siglo XVIII, tomado de internet), Arcángel Gabriel (Escuela cuzqueña, barroco contemporáneo, tomado de internet) (Diseños de Natalya Lizárraga, artista visual, Cuzco enero, 2023).

Lima y Santa Bárbara» el *unku* del inca noble está adornada con el diseño de flores «de pétalos» azules que se repiten por toda la prenda, también el encaje de su manga tiene adornos florales junto a líneas onduladas. En otra pintura de esta misma serie, «Retorno a la catedral», la túnica de un bailarín está adornada con diseño floral cuyos pétalos son alargados y dorados. Algunos de los encajes de las mangas de las túnicas de los bailarines llevan motivos florales junto a líneas curvas y onduladas. En el retrato del inca noble del siglo XVIII (de Alfonso Chihuan Inca, anónimo, escuela cuzqueña, óleo sobre lienzo, Museo Inca, Cuzco), también, su túnica aparece adornada con el diseño de flores «de pétalos» muy parecido al diseño de la túnica del noble inca del siglo XVII (fig. 4).

Es en las pinturas de la escuela cuzqueña del siglo XVIII que se puede apreciar el diseño y la ornamentación floral. En las pinturas de las vírgenes, sus trajes son fastuosamente

adornados, uno de los adornos es el diseño floral que es más grande y visible, las flores están unidas unas a otras por una especie de cinta que forma una línea curva. En la pintura de la virgen del Rosario, en su base hay dos diseños florales, uno es el diseño de flores «de pétalos» de forma romboidal y la otra es un diseño más pequeño, similar a los motivos florales de las túnicas incas mencionadas líneas arriba. En la pintura del Arcángel Arcabucero el diseño floral que adorna su vestido es ligeramente diferente, este diseño está acompañado por tallo y hojas que se mezclan entre ellas. Este diseño y su colorido son muy parecidos al diseño floral del techo interior de las casonas coloniales y de las iglesias de los pueblos de Tinta y de San Pablo. En las pinturas contemporáneas que siguen la escuela cuzqueña, los diseños florales siguen siendo frecuentes como es el caso del Arcángel Gabriel, el encaje que adorna su túnica tiene diseño floral acompañado por una línea de zigzag.



Figura 5. Flores «botones». **a.** Reproducción del vaso ceremonial *Danzantes de Chuncho* del s. XVII (tomado de Flores Ochoa et al., 1998, p. 238), detalle de la flor *chimpu chimpu* (Vaso ceremonial *Palla de la coca* y espíritu de la gran serpiente del s. XVIII (tomado de Otárola, 1995, lámina 229). **b.** Jesús Inca (anónimo, escuela cuzqueña, s. XVIII, óleo sobre lienzo, colección particular). **c.** Detalle del arco decorado del techo de la iglesia de Tinta, detalle de la flor *phallcha* del altar mayor de la iglesia de San Pablo (fotografías de N. Santisteban–D. 2022, 2006). (Diseños de Natalya Lizárraga, artista visual, Cuzco enero, 2023).

Flores «botones». Son aquellas representaciones florales que tienen un pistilo, a veces, más grande que los pétalos poco definidos y parecen botones, no están acompañados por tallo (fig. 5). Este diseño floral lo encontramos en los vasos ceremoniales de los siglos XVII y XVIII, en la franja inferior de estos vasos están los diseños de las flores «botones» unidas entre ellas por una línea curva. Encontramos también este diseño en la túnica masculina de uno de los bailarines de la pintura «Retorno a la catedral». En la pintura cuzqueña «Jesús Inca», la túnica del Niño Jesús aparece adornada con una especie de flores «botones» doradas. Además, las flores «botones» aparecen en las grecas que adornan los trajes de la virgen del Rosario y del Arcángel Arcabucero, también las encontramos adornando los techos interiores, arcos y dinteles de la iglesia de Tinta. Asimismo, este diseño se encuentra repujado en el sagrario de plata de la iglesia de San Pablo hecha por los artesanos plateros locales posiblemente en el siglo XIX.

En las pinturas de las vírgenes y de «Jesús Inca» hay ornamentación floral, las flores representadas son rosas y otras especies junto a ramas, hojas y frutos, aparecen como guirnaldas que rodean la imagen santa o ramos de flores colocados en floreros sobre el altar. Para Cruz de Amenábar en el cristianismo las flores y hojas que conforman las coronas de las imágenes santas, las guirnaldas y los ramos que adornan la pintura significan «glorificación y triunfo» (2018, p.5).

La similitud de los diseños florales en los distintos objetos artísticos se debe tal vez a que los pintores indígenas y mestizos también se dedicaban a hacer los vasos ceremoniales, y algunos a decorar las viviendas. Por lo que existe un patrón estético de los diseños florales que se repite e incluso se sigue imitando en la actualidad sobre todo en el plano vestimentario, textil y artístico. Alguno de los diseños de los encajes, las grecas, las puntas de randa y las telas de los vestidos de las imágenes santas son copia de los mismos materiales textiles de la época venidos de Europa.

3. Influencias estéticas inca y colonial en el bordado *maquinasqa* del vestido indígena tradicional.

Los adornos, los diseños y la distribución de la decoración en el sistema vestimentario tradicional están influenciados por elementos estéticos prehispánicos y coloniales. La fusión que hacen los bordadores de estos elementos ha dado como resultado un nuevo elemento estético de carácter mestizo, como los bordados, siendo considerado una expresión estética indígena «propia» plasmada en el vestido tradicional. Los bordados mestizos fueron creados por los bordadores para embellecer las prendas tradicionales contemporáneas.

El valor del bordador sampablino Julián Choquevilca está en su osadía creativa, convirtió al bordado con máquina en un fenómeno de moda que influyó en la «liberación»

de la percepción y apreciación negativa del «vestido de indios» austeramente adornado y de color negro, lo «revitalizó» y le añadió valor intrínseco positivo con los bordados, convirtiéndolo en un vestido «adornado», «atractivo», «novedoso» y «artístico». Haciendo que las mujeres indígenas se sientan más coquetas. Este elemento estético mestizo fue atrevido de la misma manera que fueron los diseños de Paul Poiret para la sociedad francesa de los dos primeros decenios del siglo xx. Por sus diseños de vestidos largos y fluidos que liberaron a la mujer del uso del corsé y por la creación de «sus propios modelos de tejidos imprimidos»²⁶, en colaboración con el pintor Raoul Duffy, fue considerado como uno de los diseñadores más influyentes y célebres de su tiempo, siendo conocido como «Poiret le Magnifique»²⁷.

Los diseñadores occidentales, como Poiret, son influenciados por el contexto social, los movimientos culturales, artísticos y literarios de una época, así como por la educación formal que contribuye a la formación de artistas profesionales. Por el contrario, los bordadores canchinos autodidactas, como Julián Choquevilca, estuvieron y son influenciados e inspirados por su «contexto de la situación y mundo» (Mannheim, 1999, p.62), es decir por el contexto sociocultural, por el paisaje altoandino que los rodea o «su tierra»²⁸ -flora, fauna, ríos, pampas, cerros-, por la cosmovisión, por el conocimiento textil ancestral, por las imágenes santas, pinturas coloniales, decorados de interiores de la iglesia y de las casas coloniales. Los factores estéticos de «su contexto» inspiraron a los bordadores autodidactas en los diseños, adornos y en la distribución de la decoración vestimentaria, dándole originalidad al vestido. Los bordados con máquina (*maquinasqa*) fueron una aventura estética «iniciada» con Choquevilca que se mantiene hasta los bordadores contemporáneos de los pueblos de San Pablo, de Tinta y de Marangani, cuyos bordados, diseños y combinaciones cromáticas, son cada vez más complejos y coloridos, siendo considerados como expresiones artísticas culturales creadas técnica y conceptualmente. Los diseños bordados, el colorido y los adornos provocaron un cambio en la estética vestimentaria, en la percepción y perfección vestimentaria. De manera que los bordadores han convertido al vestido tradicional en un elemento estético, en un adorno que adorna el cuerpo (Entwistle, 2002).

Rastreando las influencias inca y colonial en el bordado mestizo de San Pablo y de Tinta

Las influencias artísticas incas y coloniales en el vestido tradicional de San Pablo y de Tinta se manifiestan en los diseños bordados organizados en franjas decorativas, a su vez éstas están distribuidas en las prendas vestimentarias. Estas franjas se parecen mucho a la franja de *tocapus* de los tejidos, a la franja de las cerámicas incas y a las

franjas decorativas de los vasos ceremoniales de los siglos xvii y xviii. Las franjas pueden estar orientadas horizontal o verticalmente, esto en función al tipo de prenda; por ejemplo, las franjas de la pollera son siempre horizontales mientras que las del pantalón, de la lliclla, del chaleco y del jubón tienen franjas horizontales como verticales. Las franjas también se distinguen por su tamaño, en el caso de la pollera que es la prenda más bordada del sistema vestimentario, las franjas no son de un sólo tamaño, hay algunas que son más gruesas que van en medio de la pollera y otras más delgadas que se ubican entre las franjas gruesas, cerca al ruedo y a la pretina.

Otro aspecto importante a subrayar es que todos los diseños bordados están organizados dentro de franjas, no hay bordados que estén fuera, incluso el bordado trencilla que substituyó a la cinta labrada se hace sobre el *golón* que forma una franja fucsia que imitaba a esta cinta y cubre el ruedo. En las otras piezas vestimentarias como la lliclla, el pantalón y los jubones masculino y femenino hay diseños florales que aparentemente están fuera de las franjas, pero forman parte de franjas más grandes que rodean la prenda.

Dentro de las franjas se bordan los elementos estéticos, geométricos y florales. Entre los primeros diseños bordados están las líneas ondulantes, líneas curvas, líneas que parecen olas, zigzags y rombos. En un principio los diseños bordados fueron discretos, pero con el pasar de los años cada vez más se hicieron grandes. La preeminencia de los diseños geométricos bordados fue una influencia, según la bordadora Hildred Ccalle, de los motivos textiles que sirvieron de inspiración para decorar las prendas vestimentarias, conocimiento textil que es dominado por mujeres y varones desde tiempos ancestrales. Es muy probable que los motivos florales hayan aparecido junto con los motivos geométricos adornando la lliclla. Si observamos bien en la Figura 6 que es una de las imágenes más antiguas que disponemos del vestir tradicional, en las esquinas superiores de la lliclla de la joven mujer hay diseños florales que se asemejan mucho a los diseños florales «rectilíneos» acompañadas con hojas.

Uno de los elementos más significativos y característicos de los diseños bordados es el motivo floral. En lo que respecta a la forma se parecen mucho a la representación plana de los motivos florales de la colonial como las flores «de pétalos» y flores «botones» que recuerdan a los adornos florales de los vasos ceremoniales de los siglos xvii y xviii, de las túnicas de los incas nobles retratos, de las imágenes santas pintadas, de los diseños que decoran los techos interiores de las casonas e iglesias coloniales. En el caso específico de San Pablo encontramos que las flores unidas por una línea aparecen repujadas en el sagrario de plata de la iglesia de este pueblo, el bordado trencilla

26. Musée de Grenoble. *Du Néo-Impressionnisme au Fauvisme*.

27. Palais Galliera. Musée de la Mode de la ville de Paris. *Papier à en-tête de la Maison Poiret, Raoul Duffy. Série intitulé «Les Jours de la semaine»*.

28. Comunicación personal con Hildred (Marangani-Cuzco, 2021).



Figura 6. Vestido indígena tradicional. Primeros bordados. a. Uno de los primeros vestidos bordados con maquina por Julián Choquevilca Hija de la señora Anselma Aragón Durán (San Pablo ca.1950-1952, archivo familiar de A. Aragón, Cuzco). b. Joven indígena de Tinta Isabel Mamani (Cuzco, 1958, fotografía de Martín Chambi tomado de Porras Barrenechea, 1992).

puede tener su origen en el decorado de flores «botones» de los vasos ceremoniales. Los diseños florales tienen carácter protagonista en el sistema vestimentario tradicional femenino como masculino, protagonismo que puede ser comparado con el atribuido a las representaciones florales del vestido de las vírgenes de las pinturas coloniales. Es probable que los bordadores se hayan sentido atraídos por los diseños florales ya sea por la forma o los colores al verlos en el traje de las imágenes santas o decorando las pinturas que las hacían a la vista más atractivas, coloridas y fastuosas. También es posible que los bordadores hayan imitado los motivos florales para que el vestido tradicional se pareciera a los vestidos de las vírgenes, floridos y atractivos a la vista como el de estas imágenes. El diseño floral también aparece tejido en el poncho y la *unkuña* de Tinta, este motivo textil se llama *t'ika pallay* que es la representación de una rosa de seis pétalos. Motivo que identifica a este pueblo.

Un aspecto importante es que los motivos florales aparecen distribuidos dentro de los rombos o en los zigzag, son

las figuras principales de las franjas. Esta forma de presentar y organizar los diseños florales se asemeja bastante a la presentación y organización del *tocapu* inca que se acentúa más en los bordados «coqueados» que se hacen en Tinta. Si bien hay flores representadas de especies que crecen en estos pueblos como indica Hildred Calle que «sus propios diseños y bordados de flores (margaritas, cerezos y girasoles) y animales (alpacas y picafloras)» están «inspirados en el entorno natural del pueblo y en la cultura, con mis bordados trato de captar como los animales y las flores se ven en el campo»²⁹. También hay motivos florales bordados que son parte de una memoria estética que ha existido y que se sigue reproduciendo de forma repetitiva y mecánica, para los bordadores contemporáneos no tiene significación ya que se ha perdido con el tiempo, como refiere la señora bordadora Antolina Cáceres³⁰, «estas flores son hechas por ser bonitas» o por ser «motivos tradicionales», «son sólo flores, no sé cuáles son».

A los diseños geométricos y florales se han añadido diseños zoomorfos de especies andinas como el puma, el

29. Comunicación personal con Hildred (Cuzco-Marangani, 2021).

30. Comunicación personal, Tinta 2021.



Figura 7. Indumentaria indígena tradicional contemporánea a. Tinta. b. San Pablo. c. Marangani (Fotografías: N. Santisteban-D. 2022).

picaflor y la mariposa, más recientemente la alpaca, sobre todo en los bordados de los vestidos de San Pablo y de Marangani respectivamente. Los bordadores fueron creando diseños que se hicieron cada vez más complejos y coloridos. El color, los contrastes chillones, el brillo y lo exagerado han devenido en una influencia de la sociedad contemporánea y de sus íconos de moda, los cantantes de música huayno. Provocando que los diseños bordados mestizos y contemporáneos sean sobrecargados de color, de adornos y de brillos generando un cambio en la estética vestimentaria, en la percepción de la belleza y perfección vestimentaria.

Estos elementos estéticos hacen de este vestido aparatoso, provocando que el vestido tradicional deje de ser juzgado como funcional, práctico y «cotidiano». Los bordados mestizos son para embellecer las prendas haciéndolos atrevidos, desenfadados, coloridos y brillantes. El vestido bordado y los bordados en sí se han transformado en elementos de moda y estéticos, a través de los cuales los bordadores expresan libertad creativa, cultural y social. El vestido tradicional y el bordado indican que la sociedad de San Pablo y de Tinta, así como la población indígena ha cambiado. El bordador con sus bordados ha llevado a que el vestido tradicional ordinario, «de indios» sea «fastuoso», «adornado», «elegante», «ostentoso», dejando de lado su «simplicidad», «recato», «tristeza» y «nostalgia». Así, el vestido con *maquinasqa* se considera como una expresión de arte, específicamente una expresión de arte cultural andino. Siendo posible que el vestido tradicional contemporáneo se ha considerado como «una obra de arte» de simplicidad armoniosa y atrevida.

Agradecimientos

Agradezco a Miquel-Àngel Sànchez Ferriz por la invitación a participar en este libro de homenaje. Este trabajo es gracias a la motivación y sugerencia de mi asesora de tesis, la Profesora Victòria Solanilla Demestre. Mi agradecimiento también a las bordadoras Hildred Ccalte Barrientos de Marangani y Antolina Cáceres de Tinta, por compartir sus conocimientos del arte del bordado con máquina (*maquinasqa*), a la doctora Sílvia Carbonell Basté por la sugerencia del uso de gráficos, a los artistas cuzqueños, Natalya Lizárraga y Edwin Chávez Farfán por su trabajo y tiempo, a Emma Montalvo del Museo del Arzobispado de Cuzco y a Claudio Peralta de Tinta.

Bibliografía

- Battcock, C. (2013). «Santa Cruz Pachacuti: mitos fundantes y elementos simbólicos en el relato de una guerra», en *Revista de Estudios Latinoamericanos*, 57 (2), 277-294.
- Bell, Q. (1992). *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*. Paris: PUF.
- Bernard, C. (2019). «Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, «sacerdote del cerro»», en *Runa*, 40 (1), 5-19.
- Cobo, B. (1964[1653]). *Obras del Padre Bernabé Cobo. Historia del Nuevo Mundo*, tomo II. Madrid: Ediciones Atlas.
- Cruz de Amenábar, I. (2018). «Flores y sacralidad en la pintura virreinal surandina. Transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas», en *Flores Sagradas en la pintura virreinal. Colección Joaquín Gandarillas Infante. Arte colonial americano*, (pp. 4-31). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Del Solar, M. E. (2017). *La memoria del tejido: Arte textil e identidad cultural de las provincias de Canchis (Cusco) y Melgar (Puno)*. Lima: Soluciones Prácticas.
- Earls, J. y Silverblatt, I. (1978). «La realidad física y social en la cosmología andina», en *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas* (1976), 4, 299-335.
- Entwistle, J. (2002[2000]). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, «Contextos».
- Femenias, B. (1998). «Ethnic Artists and the Appropriation of Fashion: Embroidery and Identity in Caylloma, Peru», en *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 30 (2), 197-206.
- Flores Ochoa, J. A., Kuon Arce, E. y Samanez Argumedo, R. (1998). *Qeros. Arte Inka en vasos ceremoniales*. Lima: Colección de Arte y Tesoros del Perú - Banco de Crédito.
- Flores Ochoa, A.J. (2014). *El Centro del Universo Andino*. Cusco: Gobierno Regional Cusco-DIRCETUR.
- Mannheim, B. (1999). «Hacia una Mitografía Andina», en J. C. Godenzzi (ed.), *Tradición oral andina y amazónica: métodos de análisis e interpretaciones de textos* (pp. 57-96). Lima: CBC-PROEIB-ANDES.
- Mulvany, E. (2004). «Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado», en *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 36 (2), 407-419.
- Musée de Grenoble. *Du Néo-Impressionnisme au Fauvisme*. Recuperado en <https://www.museedegrenoble.fr/2301-du-neo-impressionnisme-au-fauvisme.htm>
- Otárola Alvarado, C. A. (1995). *Qeros decorados del Qosqo*. Cusco: Editado por la Municipalidad del Qosqo.
- Palais Galliera. Musée de la Mode de la ville de Paris. *Papier à en-tête de la Maison Poiret, Raoul Duffy. Série intitulé «Les Jours de la semaine»*. Recuperado en <https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/oeuvre/papier-en-tete-de-la-maison-poiret-raoul-duffy>
- Santisteban-D., N. (2021). «El bordado *maquinasqa* de Cuzco», en I. Campi (coord.), *Libro de Actas. III Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. Enseñar y aprender la transmisión del conocimiento en la moda y el textil* (pp. 69-76). Terrassa: Fundación Historia del Diseño – Centre de Documentació i Museu Tèxtil.
- (2022). *Vestido indígena y moda en Cuzco. Significados del vestido indígena contemporáneo de San Pablo y de Tinta de la provincia de Canchis en los Andes sur peruanos* (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España.
- (2020). «Textiles y rituales en las comunidades de pastores altoandinos del Cuzco», en *Revista Ciencia y Cultura*, 45 (24), 127-155.
- Silverman, G. P. (2014). *Los Signos del Imperio. La Escritura Pictográfica de los Incas*, tomo I. Lima: Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Solórzano González, M. (2020). «El tapiz andino y la nobleza inca del siglo XVIII», en M. Curatola Petrocchi, C. Michaud, J. Pillsbury y L. Trever (eds.), *El arte antes de la historia. Para una historia del arte andino antiguo* (pp. 489-507). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, University of California Humanities Research Institute.
- Szemiński, J. (2021). *Runa Simi Taqi. Granero de Palabras Humanas*. Recuperado de En <https://runasimitaqi.pl/>
- Vigarello, G. (2014). *La Robe. Une histoire culturelle du Moyen Âge à aujourd'hui*. París: Éditions du Seuil.



Tejedores especializados de los Andes del sur del Perú durante el periodo colonial temprano. Los Collaguas de Arequipa y los Lupaca del Altiplano¹

Mónica Solórzano Gonzales

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen

El texto se concentra en la figura del maestro tejedor que habitó en los Andes del sur del Perú durante los siglos xvi y xvii. Se analizan datos que permitirían aseverar que ahí se concentró la mayor cantidad de tejedores especializados, conocidos como *cumbicamayoc*, y que ellos fueron los probables autores de los textiles más complejos y finos de la época, como los tapices, magníficos ejemplares elaborados con los materiales y las técnicas andinas ancestrales, y que se ubican actualmente en algunos de los museos más importantes del mundo.

Por otro lado, se busca explicar la dinámica de la práctica textil colonial que mantuvo las características del sistema textil inca. Como se sabe, los incas, que habían asimilado y perfeccionado tanto las técnicas para la preparación de las fibras como las técnicas del tejido de otros pueblos que ellos sojuzgaron, controlaron la producción textil mediante un sistema que ha sido estudiado por varios autores (J. ROWE, 1954, y A. ROWE, 1995 y 1996, entre otros).

Las fuentes primarias publicadas, que datan del periodo colonial temprano, constituyen la base fundamental del estudio y consisten en los informes de las visitas realizadas por las autoridades coloniales para determinar la tasa del tributo en las provincias de los pueblos lupaca, del altiplano, y de los collaguas, del valle del río Colca en Arequipa, información que se contrasta con otras fuentes escritas de la época, como las «crónicas», y con los textiles.

Palabras clave: Textiles andinos, textiles coloniales, arte colonial, tejedores andinos coloniales, arte peruano

Specialized weavers of the southern Andes of Peru during the early colonial period: the collaguas from Arequipa and the Lupaca from the Altiplano

Abstract

This text examines the role of master weavers who lived in the Andes of southern Peru during the 16th and 17th centuries. Our analysis shows that the largest concentration of specialized weavers, known as *cumbicamayoc*, was in this region. These weavers likely created the most complex and finest textiles of the time, such as tapestries and magnificent specimens made with ancestral Andean materials and techniques. Many of these textiles can be found in some of the world's most important museums.

Furthermore, we aim to explain the dynamics of colonial textile practices that maintained the characteristics of the Inca textile system. As is known, the Incas had assimilated and perfected the techniques for preparing fibers and weaving techniques of the peoples they subjugated. They controlled textile production through a system that has been studied by several authors (J. ROWE 1954; A. ROWE 1995, 1996, among others).

The primary published sources for this study are visitation reports made by colonial authorities during the early colonial period. These reports were used to determine the tribute rate in the provinces of the Lupaca people of the "altiplano", as well as the Collaguas of the Colca River valley in Arequipa province. We have contrasted this information with other written sources contemporary to the reports, such as the "crónicas" and the textiles themselves.

Key Words: Andean Textiles, Colonial Textiles, Colonial Art, Colonial Andean weavers, Peruvian Art.

1. Una versión preliminar de esta contribución forma parte de la tesis doctoral de mi autoría titulada *El arte del tapiz andino colonial. Técnica, iconografía, usos y tejedores*, presentada en enero del 2020 en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1. Introducción

El magnífico y diverso conjunto de tapices andinos coloniales, que se exhibe y guarda en algunos de los museos más importantes del Perú y del mundo, muestra no solo que son los textiles más complejos y finos de la época sino también que los tejedores especializados, conocidos con el término quechua *cumbicamayoc*², continuaron trabajando con las técnicas andinas ancestrales después del arribo de los españoles (SOLÓRZANO, 2019). Debido a que la vida de estos maestros se encuentra aún por estudiar, buscamos rastrear sus huellas entre las etnias lupaca, del altiplano puneño, y colagua, de Arequipa, ambas comunidades del sur de los Andes peruanos que probablemente registran el mayor número de tejedores especializados del período colonial temprano.

Las preguntas eje del estudio son: ¿Quiénes fueron los tejedores de los tapices coloniales? ¿Dónde y cómo vivieron? y ¿Cuáles fueron las circunstancias de su labor? Recurrimos para ello, en primer lugar, a los informes de las *visitas* llevadas a cabo por la administración virreinal para establecer y/o ajustar la tasa de los tributos, como el documento sobre la visita a la provincia de Chucuito de Garci Díez de San Miguel del año 1567³. Los que contienen las inspecciones del pueblo collagua en Arequipa datan de los años 1591, 1604 y 1604-1615⁴. Datos recogidos de las *crónicas* de F. Guamán Poma de Ayala, Martín de Murúa y Bernabé Cobo complementan y refuerzan los argumentos.

La práctica textil fue una actividad extendida entre los pueblos andinos desde mucho tiempo antes del Tahuantinsuyo, sin embargo, fue el estado inca quien la organizó y reguló debido al preponderante rol que el tejido fino desempeñó en la sociedad y en las complejas redes de redistribución (MURRA, 2014). Lo cual implica que tuvieron que contar con numerosos tejedores especializados a cargo. El jesuita B. Cobo ofrece la descripción más detallada habida sobre ellos y sobre el tejido de cumbi, el de mejor calidad y más complejas técnicas de elaboración:

«Tenía el Inca en muchas partes oficiales muy primos, llamados cumbicamayocs, que no entendían en otra cosa que en tejer y labrar cumbis. Estos eran de ordinario varones, aunque también las mamacunas solían tejerlos y eran los más finos y delicados los que salían de sus manos. Los muy ricos que labraban para el Inca y grandes señores, eran de lana de vicuñas, o todos, o parte; y también solían mezclar en ellos pelo de vizcacha, que es muy sutil y

blando; y también de murciélagos, que es más delicado que todos» (COBO, 1956 [1653]: 259).

El texto sugiere que la labor de los tejedores es de dedicación exclusiva al vestido de mejor calidad, aunque los atuendos del Inca estaban a cargo de las mujeres escogidas denominadas *mamacunas*. Los centros que aglutinaban a los *cumbicamayocs* se distribuían en distintos lugares, algunos de ellos se han identificado en Capachica, de la provincia Colla; en el pueblo Chupachu, cerca de Huánuco; y entre los huayacuntus de Caxas y Mollepata de Santiago de Chuco y Cajabamba, en el norte del Perú (ROWE, 1999: 574). Además, se sabe que eran reclutados y trasladados a distintas regiones; por ejemplo, los tejedores de la sierra de Ayabaca en Piura fueron trasladados a Caxas, en la sierra del actual departamento de La Libertad, en la época del Inca Túpac Yupanqui, donde fueron conocidos como los *mitmaq huayacuntus* (CASTRO, 2013: 32). De igual manera, el Inca Huayna Capac estableció mil tejedores especializados, a orillas del Lago Titicaca, en la zona de Mille-rea (MURRA, 2014: 290).

Luego de la conquista, muchos de ellos retornaron a sus pueblos y otros permanecieron en los centros textiles. Gracias a las visitas se conocen ciertos aspectos, de su situación y de las permanencias y cambios en la práctica textil.

2. Tejidos y tejedores especializados del pueblo lupaca de la provincia colonial de Chucuito (Puno) hacia fines del siglo XVI

La provincia de Chucuito en Puno, habitada principalmente por la etnia aimara lupaca en los pueblos Acora, Ilave, Yunguyo, Pomata, Zepita, Juli y la capital Chucuito, era un repartimiento asignado a la corona española y debido a la cantidad de ganado que poseían sus habitantes eran considerados ricos, por lo que el objetivo de la visita de 1567 es incrementar el tributo. La producción de cumbis fue una actividad de cierta relevancia en la zona, pues los datos registrados en el informe de la visita de Garci Díez de San Miguel permiten suponer y conjeturar que ahí se concentró un número considerable de *cumbicamayocs*, los responsables de la elaboración de los tejidos para el pago del tributo anual de la comunidad. A decir verdad, no se conoce otro lugar con una tasa tributaria en tejidos de cumbi semejante en la época.

Mil piezas de «ropa de la tierra», en las calidades cumbi y abasca⁵, la mitad de hombre y la otra mitad de mujer, era

2. El término está formado por los vocablos *compi* (que significa *ropa preciosa*) y *camayoc* (que significa *oficial*), según el *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú* (Cerrón-Palomino, 2014: 69, 59).

3. El manuscrito, que se guarda en el Archivo de Indias de Sevilla, fue publicado con el título *Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garci Díez de San Miguel el año 1567* por Waldemar Espinoza en 1964.

4. Los documentos se encuentran en Perú y fueron publicados con los títulos *Collaguas I*, *Collaguas II* y *Collaguas III* por la Pontificia Universidad Católica del Perú, con estudios a cargo de David Robinson, entre otros autores.

5. Considerables son las diferencias entre los dos tipos de tejido; mientras que los cumbis son policromos con complejos diseños, elaborados con las fibras más delgadas, los tejidos de abasca son sencillos sin decoración con fibras sin teñir. Una explicación más nutrida se halla en SOLÓRZANO, 2019: 15-17.



Chucuito y Collaguas, provincias del Sur del Virreinato peruano. Nota: Mapa de N. Domínguez.

Tabla 1. Tasa de tributo en la provincia de Chucuito entre 1553 y 1569

Año	Plata ensayada	Piezas de ropa de la tierra	Otras especies
1553	2.000 pesos	1.000 (500 cumbi + 500 abasca)	1.000 fanegas maíz 1.200 fanegas chuño Sementeras de papa Indios arrieros
1559	18.000 pesos	1.000 (500 cumbi + 500 abasca)	
1569	20.000 pesos	1.600 (600 cumbi + 1.000 abasca)	

la tasa vigente desde por lo menos 1553, según los testimonios de caciques y principales registrados en el documento (Ver Tabla 1).

Dos años después se incrementa la tasa del tributo en textiles en un 60%, alcanzando un total de 1.600 piezas, 100 ropas de cumbi y 500 de abasca adicionales, y elevando así el tributo que la provincia debía entregar a la administración española. Cabe resaltar que no solo el monto en textiles es ajustado, sino también el de plata ensayada que se eleva de 18 mil a 20 mil pesos. A pesar de que el cacique M. Cari protesta por la elevada cuantía de la tasa vigente y solicita su disminución, ésta aumenta en el monto indicado.

El incremento es constante y considerable, principalmente en plata ensayada. Del mismo modo, el alza del 50% de la ropa de abasca es bastante alto mientras que el cumbi sube solo el 20%.

Mayor cantidad se teje para atender la demanda tanto de la propia comunidad como de la de los españoles. Una pieza de cumbi al año se destinaba a los caciques, estas probablemente eran de mejor factura. Un número importante de ropa de abasca (2.000 piezas) era encargado por comerciantes españoles. Además, se tienen las demandas del clero residente para la construcción y ornamentación de las iglesias por entonces a cargo de la Orden de Santo Domingo de Jesús (DÍEZ DE SAN MIGUEL, 1964 [1567]: 438). Aunque las cifras de tejidos citadas anotadas en el documento podrían ser aproximadas o equivocadas, es suficiente para suponer volúmenes considerables de vestidos elaborados en la región para distintos fines: el pago del tributo, el vestido del cacique y autoridades locales, las demandas del clero, el comercio y las propias necesidades de la comunidad.

Veamos cómo se distribuye la tarea entre la población. La obra se repartía: «...entre todas las parcialidades y aylllos [sic]

Tabla 2. Prendas de vestir de la tasa de tributo del pueblo lupaca, según Garcí Díez de San Miguel

Tipo de tejido	Pieza de hombre	Pieza de mujer
Cumbi	manta 167 x 187 cm	uncu 94 alto x 157 cm (ruedo)
Abasca	manta 146 x 167 cm	uncu 94 alto x 157 cm (ruedo)
		lliclla 84 x 111 cm
		anaco 167 x 187 cm
		lliclla 125 x 125 cm
		anaco 146 x 167 cm

de toda esta provincia conforme a la cantidad de indios que cada uno tiene [...]» (DÍEZ DE SAN MIGUEL, 1964 [1567]: 19). La ropa de cumbi la hacían los hombres, mientras que las mujeres se encargaban de la de abasca. La cita sugiere que en las distintas parcialidades había cumbicamayocs, habiando en sus respectivos ayllus, como ocurría entre los collaguas de Arequipa, como veremos más adelante.

2.1 Aspectos técnicos de la ropa de la tierra exigida como tributo

Las características que debía tener la ropa tejida para el tributo, según la tasa establecida en 1569, se detallan así en la fuente:

«Item daréis en cada un año un mil y seiscientos vestidos de lana los mil de auasca y los seiscientos de cumbi la mitad de hombre y la mitad de mujer que se entiende un vestido manta y camiseta o anaco y liquilla la manta del indio y anaco de la india de cumbi de dos varas y cuarta en largo y dos varas en ancho y la camiseta de vara y ochava en largo y en el ancho del ruedo dos varas menos ochava y la liquilla de vara y tercia en largo y en el ancho una vara y la manta del indio y anaco de la india de auasca de dos varas en ancho y vara y tres cuartas en largo y la liquilla de una vara y media en largo y otro tanto en ancho y la camiseta del mismo tamaño que la del cumbi puestos a vuestra costa en la Villa Imperial del asiento de Potosí en poder de los oficiales reales de su majestad de seis en seis meses la mitad» (DÍEZ DE SAN MIGUEL, 1964 [1567]: 272).

Se observa que el vestido de hombre y el de mujer, tanto del tejido fino como del común, constaba de dos prendas: *camiseta* (llamada en el ámbito académico contemporáneo *uncu* o *túnica*) y *manta*, en el caso masculino; y *lliclla* y *anaco*, en el caso femenino⁶. La *camiseta/túnica/uncu* es confeccionada de un paño rectangular doblado y cosido en los lados con abertura para el cuello que se realiza mientras se teje el paño en el telar y no de manera posterior como ocurre en las prendas occidentales. La *manta* es cuadrangular de amplias proporciones. El *anaco* es de forma rectangular, formado por dos paños unidos, que envuelve el cuerpo por debajo de los brazos hasta los tobillos y cuyos extremos superiores iban sujetos con alfileres. La *lliclla* cubre los hombros desnudos y se sujeta al centro con prendedores y en el de tipo *cumbi* es la prenda más pequeña.

Tabla 3. Productos en los que se tributaba en el virreinato peruano entre 1571-1575

Especies	Pesos ensayados	Unidad
Papas	0,5 pesos	Fanega
Maíz	6 tomines a 1,5	Fanega
Trigo	De 1 peso a 1,5 pesos	Fanega
Algodón	6 tomines	Cesto
Chuño	2 pesos	Fanega
Coca	De 1 a 2 pesos	Cesto
Ají	2 pesos	Cesto
Pescado	De 1 a 1,5 pesos	Arroba
Aves	1 tomín	Unidad
Cerdos	1,5 pesos	Unidad
Llamas	De 2 a 2,5	Unidad
Ropa abasca	2,5 pesos	Pieza
Ropa abasca con lana	1,5 pesos	Pieza
Ropa cumbi	7,5 pesos	Pieza
Costales	1 tomín	Unidad
Ropa de algodón	2 pesos	Pieza

En la Tabla 2 hemos convertido las antiguas unidades de medida a centímetros⁷ para facilitar la interpretación. El *uncu* es del mismo tamaño en los dos tipos de tejido, el fino y el corriente. La *manta* es del mismo tamaño que la prenda femenina *anaco*, llamada también *acsu* en otras zonas del Perú. En el tejido corriente, tanto la *manta* como el *anaco* tienen las mismas dimensiones, que son menores que en el *cumbi*.

3. Tejedores del pueblo collagua de Arequipa

En el valle del río Colca en Arequipa, los collagua tributaban también en tejidos, pero se trataba, principalmente, de la calidad sencilla. Según el informe de la Visita General del Perú realiza por el virrey Francisco de Toledo (1570-1575), la tasa de toda la región, además de oro, plata ensayada y cabezas de ganado de la tierra, comprendía los tejidos siguientes: 6.279 piezas de ropa de abasca de hombre y de mujer, 2.062 piezas de ropa de algodón y solo 20 de cumbi. (TOLEDO, 1974 [1570-1575]: 98)

En la Tabla 3 se observan los distintos tipos de tejido que formaban parte del tributo en el virreinato peruano, así como su valor en pesos de plata, datos que coinciden con

6. Constituyen las prendas básicas de la indumentaria de todos los pueblos andinos. El vestido se complementaba con prendas como interiores, fajas y tocados.

7. Vara = 83,6 cm; ochava = 10,45 cm; tercia = 27,87 cm.

Tabla 4. Organización del pueblo collagua y encomiendas.

<i>Repartimiento de yanque collaguas</i>	<i>Repartimiento de lari collaguas</i>
MITAD ANANSAYA Encomienda de Gonzalo Pizarro	MITAD ANANSAYA Encomienda de Marcos Retamoso
MITAD URINSAYA Encomienda del rey de España	MITAD URINSAYA Encomienda de A. Rodríguez Picado

lo registrado por el virrey. La ropa de algodón a dos pesos la pieza es la más barata, le sigue la de abasca, a dos pesos y medio, y el producto de mayor valor es el cumbi, a siete pesos y medio, precio equivalente al de tres llamas (TOLEDO, 1974 [1570-1575]: 100).

La alta demanda por el cumbi y los tejedores seguramente es advertida por las autoridades, tal es así que el virrey Francisco de Toledo en su *Instrucción para los visitadores* indica lo siguiente:

«Cumbi

Item, os informareis en cada repartimiento si en tiempo del Inga y después acá se ha labrado ropa de cumbi; y para quien, y si se lo pagaban; y qué cumbicamayos hay en cada repartimiento, y cuántos había en tiempo del Inga, y cómo estaban repartidos entre las parcialidades del dicho repartimiento, e cuántos había de cada parcialidad, y qué cosas había diputadas para la labor del cumbi, proveyéndolo de manera que la labor del dicho cumbi no cese y vaya adelante y quede señalado en cada repartimiento casa de cumbi y numero de cumbitos, conforme a la orden y costumbre del tiempo del Inga y al número de los indios del repartimiento» (TOLEDO, 1986 [1569-1574]: 24).

Así, en los informes de las visitas a la provincia Collagua, región habitada por la etnia del mismo nombre y por la etnia cabana, tanto en la parcialidad Urinsaya como Anansaya, se registran los nombres de los oficiales del cumbi y de todos los integrantes de la «casa» o ayllu, edad y bienes. Sobre la base de esos documentos se desarrolla en las siguientes páginas una breve historia de un tejedor especializado.

3.1 Martín Taco, cumbicamayoc collagua

En marzo de 1591 un joven tejedor de cumbis llamado Martín Taco fue interrogado por el visitador Gaspar Verdugo en Yanque Collagua, pueblo del valle del río Colca. Él era «principal» de un grupo de cumbicamayocs compuesto por nueve tributarios. Su nombre aparece al inicio del listado de 23 años⁸ y, a falta de otra información, se deduce que era soltero sin hijos. Declara contar con sembríos de maíz y quinua en Macapi y Curiña (Visita de Yanque Collaguas [Urinsaya] 1591 [2012]).

Los collaguas de habla aimara, y de probable origen altiplánico⁹, comprendían dos grupos divididos en los repartimientos Yanque Collaguas y Lari Collaguas. Este último, de menor jerarquía social, se encontraba sujeto al curaca de Yanque Collaguas. Cada grupo se dividía en dos mitades, Anansaya (arriba) y Urinsaya (abajo) y cada mitad a su vez en los ayllus Collana, Payan, organización mantenida desde el tiempo de los incas. La encomienda de los Collaguas fue una de las primeras que Francisco Pizarro distribuyó, repartíendola de la siguiente manera: a Marcos Retamoso, la mitad Anansaya del repartimiento de Lari Collaguas, y a Alonso Rodríguez Picado la mitad Urinsaya; el sector más importante, Anansaya de Yanque Collaguas, fue encomendado a Gonzalo, medio hermano de Francisco Pizarro (Tabla 4); la parcialidad Urinsaya del repartimiento de Yanque Collaguas, a la cual pertenecía Martín Taco, era encomienda del rey de España (ROBINSON, 2006: 40).

El pueblo tributaba principalmente ganado de la tierra (alpacas y llamas), especies agrícolas y ropa de hombre y de mujer, tanto de abasca como de algodón. De las 1.768 cabezas de ganado de la tierra que entregó la zona como tributo en ese tiempo, 1.283 correspondían al pueblo collagua, es decir, el 71 % del total. De las 6.279 piezas de ropa de abasca, ellos contribuyeron con 5.257, es decir el 83,7 % del total de piezas de ropa entregado en un año (TOLEDO, 1974 [1570-1575]: 98-100).

A casi cincuenta años de iniciada la conquista del Imperio de los incas, se habían registrado ya grandes cambios en la zona, como la formación de los pueblos de reducción por mandato del virrey Francisco de Toledo. Así, la población que habitaba antes en zonas anexas a sus tierras de cultivo y congregada en pequeños asentamientos de 50 a 100 personas, pasó a habitar pueblos diseñados según los modelos hispanos, alrededor de una plaza con las sedes del gobierno del pueblo y la iglesia. En Yanque Collagua, el poblado más importante era Coporaque, capital del repartimiento, le seguían Yanque y Achoma. La población había decrecido por maltratos de los encomenderos y por enfermedades desconocidas en la región, como la viruela y la influenza, epidemias sufridas entre 1589 y 1591 (ROBINSON, 2006: XLIII).

El grupo de cumbicamayocs que Taco lideraba estaba conformado por un total de 35 personas: Juan Suyco, el de

8. Las edades registradas son aproximadas, pues el paso del tiempo es anotado entre los andinos por etapas del desarrollo biológico y no por años. El rango de edad del individuo tributario era de 18 a 50 años.

9. Es probable que tanto los collaguas como los cabanas, que habitaban el sur del valle, bajaron a la zona desde el altiplano antes de la llegada de los incas (ROBINSON, 2006: 40).

mayor edad, de 43 años, y los más jóvenes Lorenzo Aymalla y Martín Conto, ambos de 19 años. El segundo de la lista de tributarios era Miguel Taco, de 38 años, acompañado de su mujer Francisca, de la misma edad, y sus hijos García Quintalla y María, de nueve y un año respectivamente. El cuarto en la lista es Thomas Condori, de 42 años, su esposa Magdalena Yanque y su hijo García Suico de un año, quien sería, veinte años después, el heredero de Martín Taco, como se verá más adelante. Solo doce niños integraban el grupo, pues cinco familias tenían solo un hijo (de uno y tres años) y dos familias dos (de uno y nueve años). El reducido número de la descendencia probablemente se debía a las epidemias que diezmaron la población desde la llegada de los primeros conquistadores. Diez individuos figuran exonerados del tributo por ser menores de 18 años, así como las mujeres y los inválidos. Todos contaban con sembríos de maíz y quinua. Martín Taco resaltaba por ser «principal», a pesar de su juventud; ese rango era superior al de «mandón» e inferior al de cacique.

En el sector Anansaya de Yanque Collaguas existía un grupo más grande de cumbicamayocs, conformado por trece tributarios y 52 personas en total, cuyo principal era Joan Aromoto, que se encontraba sujeto al cacique Joan Halanoca. El tributario de mayor edad era Andrés Pucho, de 46 años, y el más joven Francisco Surilla, de 22 años; diecisiete niños de nueve parejas, cuyas edades oscilaban entre uno y catorce años, y solo un exonerado de tributo por edad avanzada. En el repartimiento de Lari Collaguas existía otro grupo de cumbicamayocs, sobre el cual se comenta más adelante.

Así como sucedió en Chucuito, de la zona del altiplano, donde la población local era agobiada con el tributo y con exigencias adicionales de tejido que imposibilitaba el propio sustento, el pueblo collagua también sufrió por similar abuso. En el informe de la visita del inquisidor Alonso Fernández de Bonilla (1588 y 1594)¹⁰ se relata un caso en que los implicados en la defraudación fueron tanto el corregidor como los caciques entre otras autoridades, y fue el repartimiento de Lari Collaguas el que sufrió más con las demandas por los vestidos principalmente de cumbi (ROBINSON, 2003: 41). Según los clérigos que declararon sobre el caso, estas prácticas vejatorias sumadas a la crisis fiscal y a los excesivos beneficios de los que gozaban la autoridad local y algunos españoles, fueron las causas de la disminución de la población (CRESPO, 2012).

En agosto de 1604, Martín Taco volvió a ser interrogado por los encargados de otra inspección en una zona distinta a la de 1591. Esta vez fue registrado en la parcialidad Urinsaya del repartimiento de Lari Collaguas, donde formaba parte de un ayllu de oficiales compuesto no solo por cumbicamayocs, sino también por plateros, carpinteros y olлерos, quienes provenían de otros ayllus, como también era el caso de nuestro tejedor, trasladado desde el ayllu Curaca Collana (Visita a Lari Collaguas, 2003). No se conocen las razones de este traslado, pero por datos de una visita posterior se deduce que su ubicación en Lari Collaguas es temporal. Tal vez es imposible conocer lo ocurrido, pero al parecer no es un error de los registradores, y es poco probable que sea un individuo homónimo. Por tanto, es posible suponer que Taco habitara dos domicilios paralelos¹¹. Trece años después de la primera visita, se observa que su situación había mejorado, esta vez con treinta años, cuenta con una familia compuesta por su mujer María Hilarme y sus tres hijos: Angelina Caña (de 11 años), Lucas Anuni (de 5) y Magdalena Caña (de 2). Sus bienes constan de un topo de maíz en Umachavi, otro en Ustraca, un cuarto de topo de quinua en Tiracancha, un topo de quinua en Utaquiro y tres andenes de lucrí en Pungu. También contaba con una casa, propiedad de su mujer M. Hilarme (Visita a Lari Collaguas [1591] 2003: 127, 128).

A pesar del abuso que sufrió la población, especialmente el repartimiento de Lari Collaguas, la situación de Taco había mejorado comparada con la que tenía en 1591, ahora poseía una numerosa familia y mayores bienes. Además de las chacras de quinua y maíz con las que cuentan también todos los tributarios del ayllu, los tres andenes de lucrí revelarían una mejora de la economía familiar¹². La casa también demostraría una mejor posición económica, pues la presencia de estas era escasa entre los tributarios del común.

En una visita a Yanque del año 1615 es registrado como Martín Taca¹³, de 36 años, la misma edad que su mujer Magdalena [sic] Puquio, sin hijos. No hay duda de que se trata de la misma persona del documento del año 1591, como se verá a continuación. Sus bienes se encuentran prácticamente en los mismos lugares registrados en la visita de 1591, a saber: un topo de maíz en Macapi, medio topo en Aquerana, tres patas en Chivara y un topo de quinua en Curinacota. Es principal de los cumbicamayocs del ayllu Taypi Pataca de don Diego Chacha con los mismos tres tributarios: Andrés Mirma, Lorenzo Aymalla y Martín Conto

10. El fraude en perjuicio de la Hacienda Real y principalmente del pueblo fue llevado a cabo por los recaudadores de impuestos, quienes luego de la venta de los productos daban cuenta de montos inferiores y se apoderaban de aproximadamente el 50% de lo recaudado (ROBINSON, 2003: 41).

11. T. Saignes explica la dinámica del doble domicilio entre los charcas y los caracaras del altiplano, obligados varias veces al año a traslados para cultivar productos en distintos pisos ecológicos (1984: 46).

12. El término *lucré* alude a una chacra especial dedicada al cultivo de maíz. Entre los collaguas, como los lucanas, los incas y otros, eran complejos y extensos andenes irrigados construidos mediante una cuidadosa planificación. Se diferenciaban de otras andenerías más comunes por las dimensiones y la alta calidad técnica y estética de las obras de albañilería e hidráulica, por el régimen de tenencia y explotación (comunitario, señorial o estatal) y el destino de su producción, quizás reservada para el mantenimiento de algún santuario o para uso ceremonial y consumo colectivo. (CURATOLA, 2006: XXVII, XXVIII).

13. La variación del nombre puede deberse a un error de transcripción.

(o Condo); y un tributario soltero, Juan Quinta, de 18 años, y Miguel Taca, de 50 años, exonerado de tributo. Nuevamente figura Catalina Amanca, soltera de 60 años, igual que en la visita de 1591. Aunque Taco es principal del ayllu Taipi Patata, forma parte del ayllu Collana, cuyo principal era Jusepe Guasuri, cacique principal de toda la parcialidad Urinsaya según se anota en el documento (ROBINSON, 2006: 17).

En 1645, año de otra visita a Yanque, Taco había fallecido y sus chacras habían sido entregadas a García Suico, hijo de Thomas Condori, probablemente debido a que no tuvo hijos en este repartimiento. No existen más datos sobre él o su familia en Yanque Collaguas ni en Lari Collaguas.

En cuanto a su labor, se deduce que no solo tejía prendas de vestir, sino también chuses (alfombras) y tapices para la iglesia de la localidad, es más, es probable que una de las principales obligaciones de un cumbicamayoc fue la fabricación de tejidos para la iglesia y el clero¹⁴. Así lo sugieren no solo los tapices que se hallan en museos del Perú y del extranjero sino también los chuses de la iglesia de la Purísima Concepción de Yanque encargados en las primeras décadas del siglo XVIII, según el *Libro de fábrica de la iglesia*. En 1720 se encargan dos chuses pequeños a 6 pesos cada uno, para ubicarlas al pie de los altares, y luego en el año 1728 se manda tejer uno más grande por el que se pagaron 58 pesos (BENAVIDES, 2012: 455, 481). Así se demuestra que luego de casi cien años de la muerte de Taco, los cumbicamayocs continuaron realizando tejidos finos en el valle del Colca.

4. A modo de conclusiones

La vida de Martín Taco, cumbicamayoc del valle del río Colca de Arequipa, se podría resumir de la siguiente manera: Nació cerca al año 1568 en el repartimiento de Yanque Collaguas, parcialidad Urinsaya, y perteneció al ayllu curaca collana. Aprendió el oficio de tejedor probablemente en el seno familiar. A los 23 años fue principal de los cumbicamayocs del ayllu Taipi Patata, de la parcialidad Urinsaya del repartimiento de Yanque Collaguas, donde su mujer fue Madalena Puquio. También habitó en el repartimiento de Lari Collaguas, donde tuvo tres hijos con María Hilarne, llamados Angelina Caña, Lucas Anuni y Magdalena Caña. Además de oficial tejedor de prendas finas, se encargaba de cultivos de maíz y quinua en ambos repartimientos donde habitó. Su vida debió ser bastante difícil, así como lo fue la de cualquier tributario collagua común, no solo por el hecho de trabajar para cumplir con el tributo de dos domicilios y de las labores para el propio sustento, sino también por el trabajo adicional al que se veía obligado por parte del encomendero.

Los pueblos de la zona sur de los Andes peruanos, entre ellos la provincia Chucuito de Puno y la de los collaguas

en Arequipa, tuvieron probablemente la mayor concentración de tejedores especializados de la época, quienes se mantuvieron en el lugar luego de la conquista y continuaron tejiendo no solo prendas de vestir sino también tapices, alfombras y otros. Las condiciones del suelo, que permitieron el desarrollo extensivo del ganado auquénido (llamas y alpacas), proporcionó para ello abundantes fibras de la mejor calidad.

Aunque los lupacas debían tributar en cumbis, entre los años 1553-1569 no ocurre lo mismo entre los collaguas, quienes tributan tejidos sencillos y de algodón entre los años 1591 y 1615. Los tejedores especializados tejen no solo para cubrir las demandas del tributo textil sino también para el comercio, la comunidad y las órdenes religiosas.

Si bien es cierto que la alta demanda de tejidos de mejor calidad pudo ocasionar una presión excesiva sobre los tejedores calificados, y en consecuencia un deterioro de su salud y de sus vidas, al mismo tiempo ocasionó que la práctica textil refinada se mantuviera y perviviera en el tiempo.

Referencias

- BENAVIDES, M. (2012). «Libro de fábrica de la Iglesia de Yanquecollaguas (1689-1731)», 399-488. En *Collaguas I. Visita de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados* (131-312). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CASTRO, T. (2013). *Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco: De cumbicus a mitayos, obrajeros y mineros*. Lima: Minera Barrick.
- CERRÓN-PALOMINO, R. (2014). *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú*. R. CERRÓN-PALOMINO (ed.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero.
- CRESPO, J. C. (2012). Los Collaguas en la Visita de Alonso Fernández de Bonilla. En D. J. ROBINSON, *Collaguas I. visitas de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados* (2ª ed., 39-60). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DÍEZ DE SAN MIGUEL, G. (1964 [1567]). *Visita hecha a la provincia de Chucuito*. Lima: Casa de la cultura del Perú.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F. (2016 [1615]). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Copenhague: Biblioteca Real. Recuperado de <http://www.kb.dk/elib/mss/poma/>
- LEFEBVRE, C. (2009). *Textiles aymaras del altiplano peruano. Cambios y continuidad desde el siglo XVI*. Puno. Recuperado de http://www.casadelcorregidor.pe/colaboraciones/Lefebvre_3.php
- MURRA, J. (2014). *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: Fondo Editorial PUCP. Instituto de Estudios Andinos. 3.ª reimpr.
- ROBINSON, D. ([1591] 2003). Visita a Lari Collaguas. En *Collaguas II: Lari Collaguas. Economía, sociedad y población, 1604-1605* (1-502). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- (2006). Visita de yanque Collaguas. Parcialidad de Urinsaya 1604. En *Collaguas III Yanque Collaguas. Sociedad, economía y población, 1604-1617* (19-350). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

14. En *El arte del tapiz andino colonial* (SOLÓRZANO 2019), explico cómo los tapices andinos coloniales tuvieron un rol fundamental en la labor evangelizadora llevada a cabo por las órdenes religiosas durante el periodo colonial temprano.

- (2012). Visita de Yanque Collaguas [Urinsaya] 1591. En *Collaguas I. Visita de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados* (131-312). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROWE, J. (1999). Estandarización de las técnicas de tapiz Inca. En *Tejidos milenarios del Perú* (571-664). Lima: AFP Integra, Wiese Aetna.
- SOLÓRZANO, M. (2019). *El arte del tapiz andino colonial. Técnica, iconografía, usos y tejedores*. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/15891/SOLÓRZANO_GONZALES_MÓNICA.pdf?sequence=1
- TOLEDO, F., MÁLAGA, M. A. (1974 [1570-1575]). *Visita general del Perú por el virrey don Francisco de Toledo 1570-1575*. Arequipa: Imprenta editorial El Sol.
- TOLEDO, F. (1986, 1569-1574). *Instrucción para los visitantes*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Visita a Lari Collaguas (2003). En D. J. ROBINSON, *Collaguas II. Lari Collaguas. Economía, sociedad y población, 1604-1605* (1-502). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Visita de Yanque Collaguas [Urinsaya] 1591 (2012). En D. J. ROBINSON, *Collaguas I. Visita de Yanque-Collaguas, 1591 y documentos asociados* (131-312). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



Conservación y restauración de tejidos precolombinos

Dra. Teresa Toca

Conservación y Restauración, Especialidad Textiles

D/e: toca2047@gmail.com

Resumen

El material de este estudio lo constituyen cincuenta y siete piezas de tejidos precolombinos de la Zona Andina. Entre estas piezas se encuentran también husos para hilar y madejas de hilo. Todas pertenecen al Instituto de Antropología de la Ciudad de La Habana, y en el momento de ser estudiadas y trabajadas se encontraban depositadas en una bóveda de la Academia de Ciencias de La Habana.

Llegué a conectarme con el arte precolombino desde mi perspectiva como pintora, con un ojo sintonizado hacia el uso del color, sus formas y texturas. Me sedujo la manera como en él se resolvían los problemas plásticos, con imaginación y soltura que recuerdan las obras de muchos artistas modernos. Volví a retomarlo siendo ya restauradora especialista en tejido al estudiar esta colección. En esta ocasión he logrado conectar mi visión a las raíces, al uso ritual y doméstico de estos tejidos.

Se procederá a un análisis del estado de conservación, y posteriormente a su restauración.

Palabras clave: textiles precolombinos, husos y madejas, Zona Andina, conservación, restauración.

367

Abstract: Conservation and restoration of precolumbian textiles

The material of this study consists of 57 pieces of pre-Columbian textiles from the Andean area. Among these pieces are also spindles for spinning and skeins of thread. They all belong to the Institute of Anthropology of the City of Havana and at the time of being studied and worked on, they were deposited in a vault in the Academy of Sciences of Havana.

I came to connect with pre-Columbian art from my perspective as a painter, with an eye attuned to the use of colour, shapes and textures. I was seduced by the way in which plastic problems were solved in it, with imagination and fluency reminiscent of the works of many modern artists. I returned to it already as a restorer specialising in weaving when I studied this collection. On this occasion I have managed to connect my vision to the roots, to the ritual and domestic use of these fabrics.

We will proceed to an analysis of the state of conservation, and then to their restoration.

Key words: Precolumbian textiles, spindles and skeins, Andean Zone, conservation, restoration.

Motivación

Llegué a conectarme con el arte precolombino desde mi perspectiva como pintora, con un ojo sintonizado hacia el uso del color, sus formas y texturas. Me sedujo la manera como en él se resolvían los problemas plásticos, con imaginación y soltura que recuerdan las obras de muchos artistas modernos. Volví a retomarlo siendo ya restauradora

especialista en tejido al estudiar esta colección. En esta ocasión he logrado conectar mi visión a las raíces, al uso ritual y doméstico de estos tejidos.

El material de estudio lo constituyen cincuenta y siete piezas de tejido precolombino del área andina. Dentro de estas piezas se encuentran también husos para hilar y madejas de hilo, pertenecen al Instituto de Antropología de la

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1433

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsvd>

Ciudad de La Habana y en el momento de ser estudiadas y trabajadas se encontraban depositadas en una bóveda que la Academia de Ciencias de la Habana.

Desarrollo

Procedimos a un análisis del estado de conservación, a partir del cual, en un primer momento se realizó una propuesta de trabajo inicial que podría ser adaptada o modificada según los resultados de los exámenes, para después acometer la restauración.

Pasos a seguir: 1.1 Investigación de las fichas técnicas. 1.2 Medición de las piezas. 1.3 Descripción y estado de conservación. 1.4 Investigación de los hilos. 1.5 Investigación del ligamento. 1.6 Investigación de fibras. 1.7 Investigación de colorantes.

1.1 Investigación de las fichas técnicas

Por la investigación de las fichas fueron recolectadas por el arqueólogo cubano E. Tabío en viajes sucesivos al Perú (1963 – 1964 – 1965), donde trabajó con arqueólogos peruanos en la costa de este país. Las fichas están asentadas por Guasch, otro arqueólogo cubano. Algunas de las piezas en su ficha apuntan ser de la colección Hugo Merino, del cual no existe información. En la mayoría de las piezas encontramos número de inventario, localidad, una pequeña descripción y valor estimado, diecisiete piezas no tenían datos y ubicamos por cultura cuarenta y siete, seis no identificadas y cuatro con duda.

1.2 Medición de las piezas

Siempre se tomaron medidas de largo y ancho, y todas en centímetros; como son fragmentos de piezas, siempre se tomó el largo mayor y el ancho mayor.

1.3 Estado de conservación

Para describir el estado de conservación se determinaron los siguientes parámetros:

a) Medición de pH. b) Suciedad (polvo). c) Fragilidad de las fibras. d) Intervenciones anteriores. e) Prueba de resistencia de color. f) Presencia o ausencia de microorganismos y/o insectos.

a) Método de medición de pH

Para efectos de la prueba se utilizaron agua destilada y cintas de pH. Se tomó el dato en dos tipos de fibras componentes de los textiles, la fibra vegetal y la fibra animal, cuando coincidían en el tejido, si no cada una por separado. En el caso de que las fibras estén teñidas, hay que considerar que el tipo de tinte y el mordiente pueden generar resultados alterados de pH.

Se debe también tener en cuenta que cuando la fibra de

algodón da un resultado ácido, puede deberse: a) a contacto con la fibra animal, (como en nuestro caso, en que hay veintidós) si el tejido tiene las dos fibras; b) presencia de microorganismos; y/o c) factores ambientales. En cualquier caso, hay que buscar la neutralización. No así en las fibras animales, ya que la acidez presente no afecta su estabilidad (por ser normalmente ácidas).

b) Suciedad (polvo)

Los tejidos por su propia naturaleza, trátase de lana o algodón, son altamente propensos a contaminarse por hollín o polvo; y, por su capacidad de absorción, se manchan fácilmente en contacto con sustancias en solución, con materias orgánicas en estado de descomposición, como son los cuerpos en un enterramiento.

El polvo y la suciedad tienen efectos destructores en el tejido, debido a que presentan una proporción de hierro y partículas. El hierro es catalizador, que transforma el dióxido de azufre en ácido sulfúrico. Este elemento produce debilitamiento en los tejidos, sobre todo en los elaborados con algodón.

Para quitar este polvo se procede a limpiar el tejido con la ayuda de una aspiradora y/o de un pincel de cerdas finas. Más adelante veremos que hay otro procedimiento de limpieza.

c) Fragilidad de las fibras

El tejido es de por sí frágil, además de por la antigüedad que tiene. Esto se acentúa cuando nos referimos a algunas fibras que son más frágiles que otras, aun tratándose de la misma pieza, la cual ha sido sometida a las mismas condiciones tanto favorables como desfavorables. Aquí estamos en presencia de las condiciones intrínsecas de las fibras referentes a los procesos químicos a que fueron sometidas durante el teñido, la preparación de la fibra en sí y a la calidad de ésta.

Como ya se conoce, la fragilidad de las fibras textiles se debe al proceso de oxidación, el cual es un fenómeno progresivo e irreversible que produce la desintegración de las mismas; un rasgo típico es el polvillo que desprenden los tejidos, que no es otra cosa que partículas diminutas de fibras.

La fragilidad de las fibras, además de físicamente como hemos explicado, la podemos conocer por los análisis químicos de los colorantes, que nos ayudarán a conocer las sustancias con las que fueron teñidos; con fragilidad tuvimos 16 piezas.

d) Intervenciones anteriores

Las intervenciones anteriores, en tejidos arqueológicos como los de nuestro trabajo, pueden haber sido hechas por los propios indígenas, como son los remiendos, parches, cierre de aberturas etc., o en procesos de restauración posterior a ser extraídas de la excavación.

Las intervenciones pueden haberse efectuado para solucionar problemas de lagunas, roturas, desprendimientos de



las costuras del borde, etc. En el caso de procesos de restauración, si el personal no está bien capacitado se observa la utilización de hilos diferentes al tejido original; con intervenciones anteriores tuvimos cuatro piezas.

e) Prueba de resistencia del color

Esta prueba se realizó con la finalidad de comprobar si los colores del tejido resistían a la aplicación de sustancias a utilizar en el tratamiento de limpieza química. Si las fibras



del tejido «sangran» (pérdida del color de un tejido en medios líquidos, como agua, alcohol, detergente neutro o solvente, en los tratamientos de limpieza). Esto indica que los colores originales pueden sufrir alteraciones.

Esta prueba se realiza mediante un papel secante, bajo el tejido, un gotero y la solución a utilizar; se moja convenientemente y se espera a ver; si es positivo, la solución no podrá utilizarse. Esta prueba se realizó en cada color existente en el tejido, incluyendo flecos, con resultado negativo y utilizando agua destilada y jabón neutro.

f) Presencia de microorganismos o insectos

Los métodos a utilizar son: observación directa de manchas o micelio sobre el tejido en el caso de los hongos, y marcas como excretas o mordeduras en el caso de insectos o roedores. El otro método es por la toma de muestras llevadas al laboratorio para su investigación mediante cultivos biológicos, donde detectamos la presencia de microorganismos, hongos o bacterias. Para este proceso necesitamos la cooperación de un biólogo o microbiólogo; en nuestro caso al estar durante cuarenta años en una bóveda sellada no existían insectos ni microorganismos.

1.4 Investigación de los hilos

Elementos: Los hilos pueden estar formados por un solo elemento o por varios, es decir, por un cabo o varios cabos. Un cabo es el conjunto de fibras que son hiladas y torcidas juntas; cuando los hilos están formados por un solo grupo de fibras, se habla de un cabo; cuando para formar un hilo se emplean dos o más grupos de fibras, se habla de dos o más cabos. En nuestros tejidos predominaban los hilos de un cabo.

Torsión: para investigar la torsión de un hilo o varios hay que tomar el hilo y destorcerlo parcialmente, de esta forma se separan de inmediato los elementos que forman el hilo; otro método muy efectivo es abrir el hilo con ayuda de una aguja.

Cuando el hilo consta de dos o más cabos, la dirección individual de cada uno de ellos es generalmente contraria a la torsión final del hilo. En el análisis se incluyen tanto los hilos de trama como de urdimbre, y los de diseño cuando existen. En todos los casos estudiados la torsión fue en Z; esto puede deberse a que el huso es más fácil girarlo hacia la izquierda, este resultado concuerda con Mastache en los tejidos mesoamericanos.

Grado de torsión: Los hilos hechos a mano presentan variaciones en el grado de torsión en un mismo hilo y así una sección del hilo puede tener una torsión muy floja y otra puede estar muy fuerte; al variar la torsión varía también el diámetro. La regularidad de la torsión depende de la habilidad y experiencia del tejedor, y es un indicador del grado de desarrollo de la técnica del hilado.

Para facilitar la determinación del grado de torsión, se emplea la figura de un ángulo recto en el que se marcan líneas cada 5°, las espirales del hilo se comparan con éstas y claramente se observa a qué grado de inclinación corresponden.

5° = torsión muy floja; 10° = torsión floja; 15° = torsión medianamente floja; 20° = torsión regular; 25° = torsión regularmente fuerte; 30°-40° = torsión fuerte; 45° = torsión muy fuerte; > 45° = torsión crepé. La mayoría de los tejidos arrojaron una torsión floja en diferentes grados, y otros regular.



Orillos de la tela: pueden ser de diferente forma los orillos en los tejidos precolombinos: finales o laterales.

- **Orillos finales:** Los tejidos precolombinos presentan ciertos elementos característicos en éstos y pueden ser las tramas más gruesas, pasadas de trama diferentes a las del resto del tejido. Dentro de estos orillos, si es posible se debe determinar si es «cabecera» o «segundo comienzo». La primera se denomina *cierre* o *juntura*, esta zona es más fácil de determinar porque presenta irregularidades como: tramas de relleno, tramas muy flojas etc. que son distintas del resto del tejido.
- **Orillos laterales:** No presentan generalmente diferencias con el resto del tejido, y se denominan «orillos simples». Cuando presentan elementos peculiares, como hilos dobles de urdimbre, hilos con diferente torsión etc., se denominan «orillas reforzadas». En este punto tuvimos treinta y un tejidos con orillo lateral simple, ocho con lateral simple final cabecera, tres lateral reforzado, un final cabecera y en catorce no se pudo determinar por el tamaño.

Densidad del tejido o cuenta de hilos de urdimbre y trama: La densidad nos puede indicar la finura, la textura o si el tejido es cerrado o abierto. El método para saber esta densidad es muy sencillo: se escoge un área del tejido, casi siempre un centímetro cuadrado, y a través de cuentahilos, se cuentan los hilos tanto de trama como de urdimbre. Esta operación se realiza en tres o cuatro lugares del tejido, promediándose las mediciones. En los tejidos precolombinos podemos tener algunos inconvenientes: el tamaño de la pieza y la variedad de técnicas que se pueden encontrar en un tejido.

La relación que existe entre los hilos nos indica el equilibrio entre urdimbre y trama, o si domina una de ellas, llamándose cara de trama o cara de urdimbre. Aquí observamos veinticinco piezas con balance trama urdimbre, veintidós irregulares, y en diez no se pudo sacar la densidad.

1.5 Investigación del ligamento

Para la investigación del ligamento se utilizaron: agujas y/o alfileres de entomología, un microscopio con aumento 10X y 40X, catálogos de ligamentos (O'Neale, Emery) y apuntes del curso del C.I.E.T.A. Para el examen del ligamento basta con ver como cruzan los hilos y comparar con los catálogos. Cuando la técnica de ligamento es muy complicada, o el tejido muy apretado, es necesario, en una esquina que no dañe el diseño, con ayuda del alfiler, deshacer o aflojar un poco el tejido, para observar cómo pasan los hilos.

En cualquiera de los dos casos hay que contar también con un papel cuadriculado y un lápiz para dibujar el ligamento, existiendo una convención que es la siguiente: cuando se trata de un punto tomado, es decir, cuando se representa el paso de una urdimbre sobre la trama, se llena un cuadro del papel con una cruz, y cuando es un punto dejado lo que se va a representar, o sea cuando la trama pasa sobre la urdimbre, se deja el cuadro en blanco, esto es, tantos cuadros como sea necesario.

Todos los ligamentos encontrados fueron tejidos por mí en un bastidor horizontal, para tener mejor la idea y además ayudar en las clases de licenciatura a los alumnos. Pensamos que es una manera de conocimiento y valoración de las técnicas precolombinas.



Dentro de la investigación del ligamento, los resultados son cuatro tapiz kilim, cinco anillado, catorce tafetán, cinco reps, cuatro gasa, diecinueve tapiz con cara de urdimbre, dos doble tela con cara de trama, tres con cara de urdimbre, del total trece eran bordados punto atrás, dos pintados y uno teñido en amarros.

1.6 Investigación del tipo de fibras

La realizamos con la ayuda de un microscopio binocular, portaobjetos, cubreobjetos, agujas de disección, gotero, bálsamo de Canadá y en ocasiones algún colorante, para identificar con más precisión. Un catálogo de fibras. Dependiendo del tipo de fibras, se van haciendo diferentes reacciones químicas para su separación y para quitar todo colorante y mordiente existente.

Las muestras tomadas fueron entre 0,5 cm y 1,0 cm, se tomaron de fibras sueltas de los tejidos o de un lugar identificado, que no dañara el diseño, ni el tejido; casi todas las muestras fueron del primer caso. Al tener la fibra se observa por el microscopio y por comparación con el catálogo sabemos qué tipo de fibra es. Los resultados fueron quince fibra de camélidos, quince de algodón, veintidós mezcla de algodón y camélido, dos de seda y dos sin identificar.

1.7 Investigación de colorantes

Para realizar esta parte de la investigación, se tomaron pequeñas muestras (0,5 cm) de hilos, de cada color. Determinando el lugar, en una fotografía del tejido.

Esta investigación, aunque no se terminó para la presentación de la tesis, se realiza con la técnica de cromatografía, que sirve para analizar y separar mezclas complejas.

Las dos técnicas que se utilizaron fueron cromatografía por capa fina y de gases. Los colorantes fueron identificados en la Universidad Externado de Colombia, en una colaboración con el Dr. Mario Omar Fernández.

Tratamientos de restauración

Como en la conservación, en este caso se realizaron los siguientes tratamientos:

A. Fumigación, B. Eliminación de intervenciones anteriores, C. Lavado, D. Eliminación de arrugas y deformaciones, E. Reintegración de urdimbres y tramas, F. Colocación de un soporte, G. Husos y malacates.

A Fumigación

No se realizó debido a la buena conservación.

B Eliminación de intervenciones anteriores

Para eliminar las intervenciones anteriores necesitamos pinzas quirúrgicas de punta curva, tijeras pequeñas de punta curva, lupa de aumento, alfileres de entomología. En nuestro caso sólo cuatro tejidos presentaban intervenciones anteriores; al no poder discernir si fueron realizadas por los indígenas, decidimos dejarlas, ya que no alteraban el tejido en sí, ni su lectura. (N° 4, 2323, 5653, 5664).

C Lavado

Para el proceso de lavado necesitamos de una cubeta de acero inoxidable, detergente neutro (Lissapol), esponjas naturales, un bastidor forrado con malla y agua destilada. Todos nuestros tejidos fueron lavados, para quitar las sales y suciedad que no había sido completamente quitada con la aspiración. En trece casos se forró el tejido con una malla antes de colocarlo en el bastidor por la fragilidad presentada (N° 1, 8, 10, 11, 17, 2255, 2314, 2317, 2323, 5203, 5652, 5655, 5660).

El proceso de lavado, como todos los tratamientos que se realizan en los tejidos, debe ser con sumo cuidado, paciencia y muchísimo amor al trabajo. En nuestro caso no solamente utilizamos el detergente y agua destilada, en la proporción de 2 ml de detergente por litro de agua destilada, agregamos CMC y en ocasiones por lo rígido del tejido un enjuague con glicerina. El enjuague (aclarado) se realizó por tres veces con agua destilada.

D Eliminación de arrugas y deformaciones y alineación del tejido

El mejor momento para realizar es después del lavado, para no agregar más humedad al tejido. Los materiales necesarios son: una mesa de alineación, que no es otra cosa que una mesa de luz. A éste se le puede colocar por la parte de abajo una cuadrícula. Esta cuadrícula nos ayudará a seguir una línea recta y de esta manera alineamos las urdimbres y tramas. Al realizar esta operación estamos eliminando arrugas y deformaciones también.

Cuando tenemos alineado el tejido debemos secarlo con papel secante y, colocando cristales biselados sobre él, encima de éstos pondremos pesos de plomo o bolsas de arena. Dejaremos secar el tejido el tiempo necesario, esto depende del clima donde estemos trabajando. Se eliminaron arrugas y dobleces en veinticuatro piezas.

E Reintegración de tramas y urdimbres

La consolidación consiste en la reintegración de urdimbres y/o tramas en aquellos sectores donde la tela o los diseños se hayan quedado sin sustento, o en zonas de rasgaduras o roturas. Para este proceso utilizamos agujas muy finas de coser N° 9, 10, 11 Mildward, hilos de algodón teñido convenientemente por nosotros.

En nuestro caso solamente se consolidaron orillas que estaban sueltas de algunos tejidos (2262, 2277, 2313, 5664). No se trataron todos los tejidos por falta de tiempo y problemas ajenos a nuestra voluntad.

F Colocación de un soporte

Consiste en poner un soporte de tela; en el caso de los tejidos precolombinos se coloca de tela de algodón.

Un punto muy importante es no tratar de rehacer el tejido. Los procesos realizados por nosotros siempre tuvieron en cuenta «la intervención mínima necesaria». Con el objetivo de no dañar, ni cambiar nada del tejido original, y sólo tratar de que viva más tiempo para la conservación, la

valoración y el disfrute de las generaciones futuras. Se colocó soporte a dieciséis piezas.

G Husos y malacates

Los cuatro husos se identificaron como madera de algarrobo; los malacates, dos de barro cocido decorado; y las madejas de hilo son de algodón.

Conclusiones

Respecto al material estudiado, tuvimos la suerte de contar con una preservación adecuada, como ya explicamos.

Los resultados arrojados son lógicos: algodón y lana de camélidos, primero por ser dos fibras muy utilizadas por los precolombinos del área andina, y segundo porque nuestros tejidos están ubicados en cronología posterior al período Tiahuanaco-Wari, en el cual la lana de camélidos baja de la sierra a la costa y se vuelve común su uso.

En el recorrido de nuestro trabajo de más de cuatro años logramos ubicar en lo que se refiere a cultura siete tejidos, de los que se carecía de datos.

La colección es enteramente de la región costera del Perú, antes de los Incas, aunque tenemos un tejido de esa época.

Cumplimentamos todos los objetivos específicos en lo que se refiere a identificación de fibras: algodón y lana de camélidos, como era natural por la época de nuestros tejidos. La identificación de todos los ligamentos, el análisis de la historia del tejido, la problemática de conservación y restauración, el análisis de los tratamientos normales y los más idóneos para nuestra colección. Realizamos los tratamientos; no todos los propuestos, ya que el objetivo general no llegó a su culminación por motivos ajenos a nuestra voluntad; solamente se restauraron veinticuatro tejidos de los cincuenta y siete, y un huso de los cuatro.

Intentamos con este trabajo contribuir al conocimiento y la divulgación del arte textil precolombino, al dar la máxima información de una colección desconocida y profundizar en el tema, que me ha llevado a seguir con él al reencontrarme con las raíces precolombinas.

Se dieron recomendaciones para la conservación de las piezas, como son: cambiar las cajas donde se guardan por unas del tamaño de los tejidos. No amontonar un tejido encima de otro. Los tejidos más grandes guardarlos enrollados en un tubo de cartón antiácido forrado de tela blanca descudada. En su defecto, si no existe el cartón de pH neutro, utilizar papel de seda blanco para forrar el tubo, después la tela y seguidamente el tejido con el envés sobre la tela.

Se recomendó que cada tejido esté envuelto en papel seda o de pH neutro, que se mantengan en la bóveda donde estaban, con temperatura y humedad controlada y sin luz. Cuando se logre hacer el museo proyectado, se darán las recomendaciones pertinentes, como serían rotar las piezas en exposición, sólo exhibirlas por tres meses al año, etc.

Bibliografía

- BERNARDES, J. (1997). «La conservación preventiva: ¿Qué, cómo y por qué?», en HIDALGO CUÑARRO (coord.) *Actas del I Coloquio Internacional de Conservación Preventiva de Bienes Culturales* [Vigo. 22-24 de noviembre de 1996]. Pontevedra: Diputación Provincial.
- BOGLE, M. (1981). *The uses of organic solvents in textile conservation*. ICOM. 6th Triennial Meeting. Ottawa: ICOM.
- BRUGNOLI, P.; HOCES DE LA GUARDIA, S. (1991). «Análisis de un textil pintado Chavín», en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, nº 5. Santiago de Chile.
- CARMICHAEL, P. (s/f). «Interpretación de la iconografía Nazca». [Conferencia traducida por Celme Mathias Fernández (2000)].
- CASTANY SALADRIGAS, F. (1949). *Diccionario de Tejidos: Etimología, Origen, Arte, Historia y Fabricación de los más importantes Tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDE DES TEXTILES ANCIENS (CIETA) (1963). *Vocabulario técnico de tejidos*. Lyon: CIETA.
- EMERY, I. (1966). *The Primary Structure of Fabrics*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- . (1974). *The primary structures of fabrics*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- . (1986). *The primary structure of fabrics: an illustrated classification*. Washington D.C.: The Textile Museum.
- LANDI, S. (1992). *Textile Conservator's Manual, Second Edition*. London: Butterworth-Heinemann.
- LAVALLE, J. A. de (1991). *The Textile Art of Peru*. Lima: L. L. Editores e Industria Textil Piura.
- MASTACHE FLORES, A. G. (1971). *Técnicas prehispánicas de tejido*. México: INAH.
- SOLANILLA DEMESTRE, V. (ed.) (2000). *Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Dpt. d'Art.



El simbolismo en los vestidos de las reinas mayas durante el período Clásico. El caso de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal

Cristina Vidal Lorenzo*

Esther Parpal Cabanes**

Universitat de València

Resumen

Las antiguas mujeres mayas fueron las encargadas de la elaboración del vestuario y el bordado de los significativos elementos que embellecían tanto sus trajes como los de los varones de su tiempo. Y es que la tarea de tejer, concebida como una metáfora de la creación de la vida, fue considerada una actividad del género femenino. Así, mediante la elaboración de estas prendas ellas plasmaron su identidad como individuos, como mujeres y como pueblo.

En este sentido, el trabajo que hemos desarrollado ha consistido en procesar y clasificar toda la información que hasta ahora se ha compilado acerca de los diseños que tejieron y después lucieron en sus trajes las mujeres de la élite durante el período Clásico, y que nos han llegado a través de las fuentes iconográficas. Con ello hemos elaborado un catálogo actualizado, que incluye un análisis pormenorizado de todos estos símbolos, desde una perspectiva de género, que nos permite dilucidar nueva información sobre los ideales de feminidad de la cultura maya antigua y sobre las relaciones de género en las esferas de poder. En este capítulo exponemos algunos de los resultados de esta investigación.

Dicho análisis nos ha permitido poner en relación estas composiciones con otras representaciones similares que encontramos en la arquitectura y en los monumentos públicos de las ciudades mayas, lo que nos hace reflexionar acerca del importante papel que desempeñaban estas prendas cuando eran portadas por sus dueñas, similar al que cumplía el relieve y la escultura arquitectónica.

Asimismo, y a modo de ejemplo, presentamos un caso de estudio: el huipil de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal, uno de los vestidos con mayor carga simbólica de nuestro repertorio. Nuestra contribución incluye una reconstrucción ideal del mismo.

Palabras clave: Símbolos, Textil, Arquitectura, Género, Tikal, Maya.

Abstract

Ancient Maya women made dresses with embroidery of significant elements that embellished both their costumes and those of the men of their time. The task of weaving, conceived as a metaphor for the creation of life, was considered a female activity. Thus, through the elaboration of these garments they expressed their identity as individuals, as women, and as a people.

This study processes and classifies all the information that has been compiled so far on the designs which elite women wove and then wore on their dresses during the Classic period, and which have come down to us through iconographic sources. With this information, we have produced an updated catalogue which includes a detailed analysis of all these symbols from a gender perspective, and allows us to explore the ideals of femininity in ancient Maya culture and gender relations in the spheres of power. In this chapter we present some of the results of this research.

* cristina.vidal@uv.es

** esther.parpal@uv.es

The analysis has enabled us to relate these compositions to other similar representations found in the architecture and public monuments of the Maya cities. It allows us to reflect on the important role played by these garments when worn by their owners, similar to the role played by architectural reliefs and sculptures.

We also present a case study of the huipil of queen Ix Lachan Unen Mo' of Tikal, one of the most symbolically charged dresses in our repertoire. Our contribution includes an ideal reconstruction of the piece.

Key words: Symbols, Textile, Architecture, Gender, Tikal, Maya.



“Cuando una mujer maya se pone su huipil emerge a través del cuello, simbólicamente, en el eje del mundo. Los dibujos del universo irradian de su cabeza, extendiéndose sobre las mangas y el corpiño de la prenda para formar una cruz abierta con la mujer en medio. Aquí se encuentra lo sobrenatural y lo ordinario. Aquí, en el centro de un mundo tejido a partir de sueños y mitos ella permanece entre el cielo y el inframundo.” (Morris, 2006, 19)

Introducción

Las representaciones visuales de la cultura maya han sido objeto de estudio por parte de un gran número de especialistas desde distintas disciplinas, como elementos indispensables para la aproximación al conocimiento sobre esta población en tiempos prehispánicos. Al tratarse de representaciones particularmente complejas y codificadas, se sitúan en el objetivo de numerosas investigaciones en las que se revisan de continuo sus análisis e interpretaciones iconográficas, aplicando diferentes perspectivas. En este sentido, en las últimas décadas ha cobrado especial relevancia la aplicación de la perspectiva de género en dichos estudios, con excelentes resultados.¹ Gracias a ello se ha empezado a visibilizar el papel de mujeres que actuaron como importantes agentes históricos; se ha prestado atención a ámbitos que tuvieron gran relevancia en el desarrollo de estos pueblos, como el ámbito doméstico, que había sido relegado a un segundo plano en los discursos históricos y, entre otras cuestiones, se está intentando poner en valor la importancia de conocer las dinámicas de las relaciones de género y la distribución de las tareas. Esto ha arrojado luz sobre muchos aspectos de la historia que habían quedado incompletos y ha dado cabida a nuevos enfoques que están permitiendo una aproximación más verosímil a esta cultura.

De acuerdo con esta premisa, en este trabajo nos centramos en el estudio concreto del simbolismo de los trajes que lucían las mujeres mayas. Nuestro objetivo principal es dilucidar nueva información sobre las relaciones de género en las esferas de poder y sobre los ideales de feminidad de la cultura maya antigua. Entre los atributos estudiados

para aproximarnos mejor a esta temática, el traje ha demostrado ser uno de los más importantes. No solo por ser uno de los elementos visuales más elocuentes debido al espacio que ocupa en la escena, sino porque, como se ha concluido en estudios previos (Joyce 1992, 1998; Parpal, 2021, 677; 2023, en prensa), es la característica principal que ha servido históricamente para diferenciar a mujeres de hombres en el arte maya.²

Mujeres mayas de la antigüedad, textiles y simbolismo

Como apuntamos previamente, los trajes fueron atributos clave en la construcción de los géneros en la antigua cultura maya. Especialmente, si tenemos en cuenta que son unos de los pocos elementos que nos permiten distinguir a personajes masculinos de personajes femeninos en el arte oficial. Así pues, del mismo modo que hay prendas como la falda, que sí comparten los personajes de ambos sexos, otras como el huipil o el sarong, fueron utilizadas únicamente por personas femeninas, tal y como demuestran las fuentes visuales.

Y, si tenemos en cuenta que ellas, además de lucir estos trajes eran las encargadas de tejerlos, todavía resulta más acuciante la necesidad de analizar su plasmación en el arte desde una perspectiva de género.

De modo que, según los resultados de nuestro trabajo, existen tres razones fundamentales para enfocarnos en el estudio del textil, como paso previo a estudiar la construcción de la feminidad en el arte maya:

En primer lugar, sin distinción de clase, las mujeres mayas fueron las principales encargadas de desarrollar las tareas de tejido y bordado (Vidal, Vázquez de Ágredos y Horcajada, 2011). Es decir, que el mero hecho de crear las prendas ya está asociado a la identidad femenina.

En segundo lugar, como ya hemos insistido previamente, la vestimenta actuó como marcador de género en la cultura visual del pasado maya.

Y, finalmente, porque estas prendas, manufacturadas por mujeres y luego, portadas también por ellas, exhiben atributos cargados de un fuerte simbolismo, asociado a

1. Véase Joyce, 2000, 2002; Ardren 2002; Tuszysńska, 2009; Rodríguez-Shadow, 2016; Navarro-Farr, Kelly, Rich y Pérez Robles, 2020, por citar algunos.

2. Para una información más detallada al respecto, véase: Tremain, 2020, 158-161.

la cosmovisión de estos pueblos. Por lo tanto, es sumamente importante atender a sus significados como parte de la construcción de la identidad de sus creadoras y de los personajes que las lucen.

Este último punto es en el que nos centramos en el presente trabajo. Estamos convencidas, al igual que otras especialistas, de que detrás de todos los atributos iconográficos, aparentemente decorativos, existía un lenguaje capaz de ser percibido e interpretado por los receptores de su tiempo, y que ahora tratamos de descifrar siglos después.

Ahora bien, hay que tener en cuenta la problemática a la que nos enfrentamos. Y es que, apenas se han conservado ejemplos originales de textiles mayas. Lo que nos lleva a tener que estudiarlos a través de las fuentes visuales, las cuales también han sufrido, en muchas ocasiones, desgastes, erosiones e importantes pérdidas.

Además, las muestras de trajes que nos llegan son, especialmente, aquellas pertenecientes a las élites. Por lo tanto, al estudiarlas no podemos obviar el hecho de que forman parte de las estrategias oficiales para construir una imagen concreta de los reyes y las reinas, y que la elección de unos símbolos u otros, así como su recepción, están condicionados por este hecho.

Pero, afortunadamente, a la hora de enfrentarnos a este estudio partimos de iniciativas previas. Así, nos adentramos en este análisis de símbolos partiendo de líneas semejantes iniciadas por investigadores e investigadoras como William Morris (1984, 2006) y Alla Kolpakova (2018), que se centraron en estudiar los diseños de la zona de Chiapas, esta última con especial atención a los diseños romboidales o de diamante, o Mathew G. Looper (Looper y Tolles, 2000), dedicado también al estudio de los huipiles y su simbolismo.

De este modo, hemos logrado reunir un buen número de representaciones, que nos han permitido realizar un análisis pormenorizado del corpus existente de diseños textiles asociados con el colectivo femenino; recopilar toda la información posible, tanto de las fuentes visuales como de la bibliografía que nos precede, y compilarla en un solo trabajo, creando así un catálogo actualizado susceptible de aportarnos nueva información sobre las relaciones de género en las esferas de poder y los ideales de feminidad de la cultura maya antigua. En el siguiente epígrafe, exponemos algunos ejemplos de los resultados de este trabajo.³

Cosmos, fertilidad y poder

En total, abordamos el análisis de los elementos a partir de un corpus que comprende 126 obras de arte repartidas entre 35 ciudades del área maya, en las que hemos detectado

150 retratos femeninos. Todas estas ciudades pertenecen al área geográfica de las Tierras Bajas Mayas, y fueron escogidas por tratarse de la zona en la que la presencia femenina durante el período Clásico no solo fue prolífica, sino que, además, está bien documentada, lo que nos permite estudiar sus imágenes poniéndolas en relación con un marco histórico concreto (Figura 1).

Ahora bien, somos conscientes de que la combinación concreta de los diferentes atributos que componen las imágenes otorga un significado específico para cada representación. Sin embargo, consideramos que para poder interpretar el mensaje que articulan conjuntamente, primero hay que estudiar cada uno de los elementos más pequeños.

Así, uno de los retos principales a los que nos enfrentamos es al de hacer una clasificación tipológica inicial. Y, para ello, distinguimos entre diseños en el cuerpo y en el borde del traje, puesto que la ubicación de la prenda, tal y como veremos en el ejemplo posterior, forma parte de la construcción del significado.

En el cuerpo del traje, el patrón de red y los diferentes tipos de flores y diamantes son los elementos más prolíficos (Figura 2). Otros ejemplos, en cambio, son únicos. Es lo que ocurre con la greca en espiral, que solo la hemos hallado en la vestimenta de Ix K'anpat Ajaw de Chilonché (Parpal Cabanes, 2020). Sumamente significativos, aunque hallados también en casos muy concretos y aislados, son los seres sobrenaturales como la serpiente de hocico cuadrado, efigies de Sak Hu'n o la divinidad teotihuacana Tláloc, sobre lo que nos extenderemos más adelante. Asimismo, cabe destacar que existen diseños que no son exclusivos de la vestimenta, pues también los encontramos, por ejemplo, en los programas iconográficos de las fachadas de los edificios mayas. Tal es el caso de estos últimos o de la piel de serpiente. Y, finalmente, identificamos otros cuyos significados son más difíciles de rastrear, como el símbolo de las tres circunferencias.

Del mismo modo, clasificamos las bandas que recorren el borde inferior o superior, así como los laterales de estas prendas (Figura 3). Y observamos lo significativas que llegan a ser también estas cenefas, en las que se esconden símbolos relacionados con el agua, la tierra y el cielo, o incluso textos jeroglíficos, testimonios de que las tejedoras, no solo estuvieron familiarizadas con los símbolos más complejos de la cosmovisión maya, sino que estaban también preparadas para interpretarlos y transmitirlos, así como con la escritura jeroglífica.⁴

En base a estos análisis, hemos agrupados los elementos encontrados y observamos que hay tres temas que sobresalen entre los retratos de estas nobles damas: la fertilidad, el cosmos y el poder o el gobierno (Figura 4).

3. Para consultar el catálogo completo véase: Parpal, 2021, 197-220.

4. Sobre esta cuestión véase: Closs, 1992; Vidal, 2005; Matsumoto y Kelly, 2018.

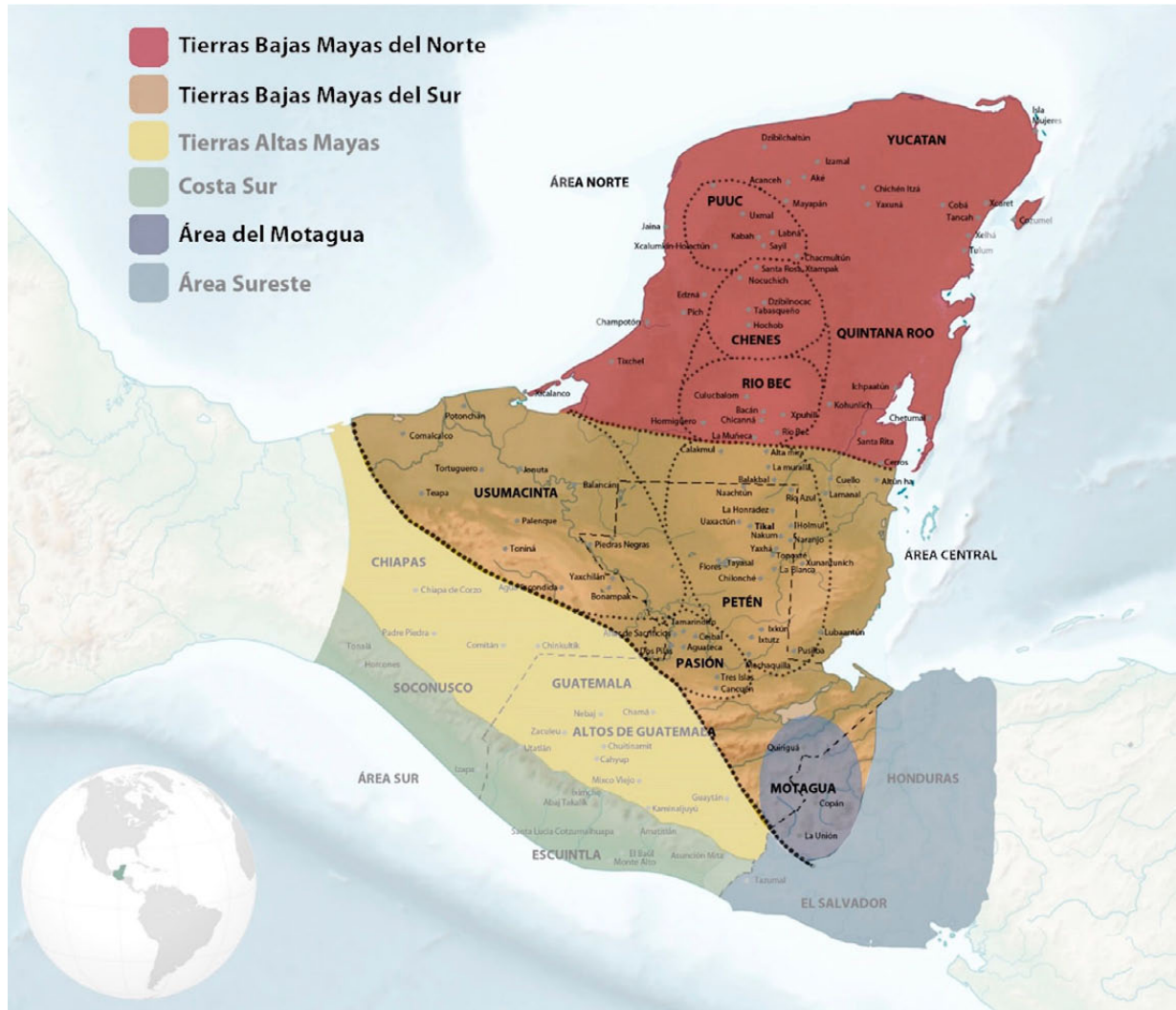


Figura 1 . Mapa de la zona maya con indicación de las áreas de donde procede el corpus de las obras seleccionadas para este estudio. © Proyecto la Blanca.

Como sociedad agraria, dependiente de la tierra, su cultura visual estuvo repleta de imágenes relacionadas con la fertilidad que les daba el alimento, y, por tanto, la vida. Una fertilidad que parece haber estado estrechamente relacionada con la de los cuerpos femeninos reproductores. Por ello, son constantes las referencias al maíz o a la superficie terrestre entre los atributos de la nobleza maya en general, y de las mujeres en particular.

Entre estos elementos destacan, además del conocido patrón de red, las flores. Estas, como parte del medio natural en el que habitaron los pueblos mayas, están presentes de manera continuada en su cultura visual y, por lo tanto, las observamos tanto en los retratos masculinos como en los femeninos. No obstante, tal y como se desprende del “Canto de la Flor” en *El libro de los cantares del Dzitbalché* (Barrera, 1965, 50), la flor está fuertemente ligada a la sexualidad y a la fertilidad femenina, del mismo modo que los otros elementos que aparecen en el canto como son el agua, la luna o el hilo de algodón (Barrera, 1965, 51; Cruz, 2005, 35). Por ello, no es de extrañar que también se encuentre entre los diseños textiles (Figura 5a).

En lo que respecta al cosmos, la simbología relacionada con la división cuatripartita del mundo, con el cielo y con los astros, entre otros, está también muy presente. Esto es así porque sus creencias atravesaban todos sus aspectos vitales. De modo que, su concepción del universo estaba plasmada en repetidas ocasiones, tanto para reafirmar la posición central del o de la gobernante en el universo, como para acompañar todas las actuaciones de su vida cotidiana.

En este sentido, sobresalen los mencionados diseños de diamante. Se trata de símbolos con forma de cuadrado equilátero, pero que se suelen representar con las puntas hacia arriba y hacia los lados. Es uno de los diseños textiles más frecuentes no solo en Mesoamérica, sino en muchas culturas por todo el mundo (véase Kolpakova, 2018, 46-55). Tanto la representación independiente de los diamantes, como su presentación repetitiva conformando un patrón, se considera asociada con representaciones de la tierra y el cielo (Morris, 2006, 37-44). Y, desde entonces y hasta la actualidad, la pervivencia de ese símbolo parece aludir, en última instancia, al mundo y sus cuatro direcciones (Morris, 1984, 7). En el ejemplo que mostramos (Figura

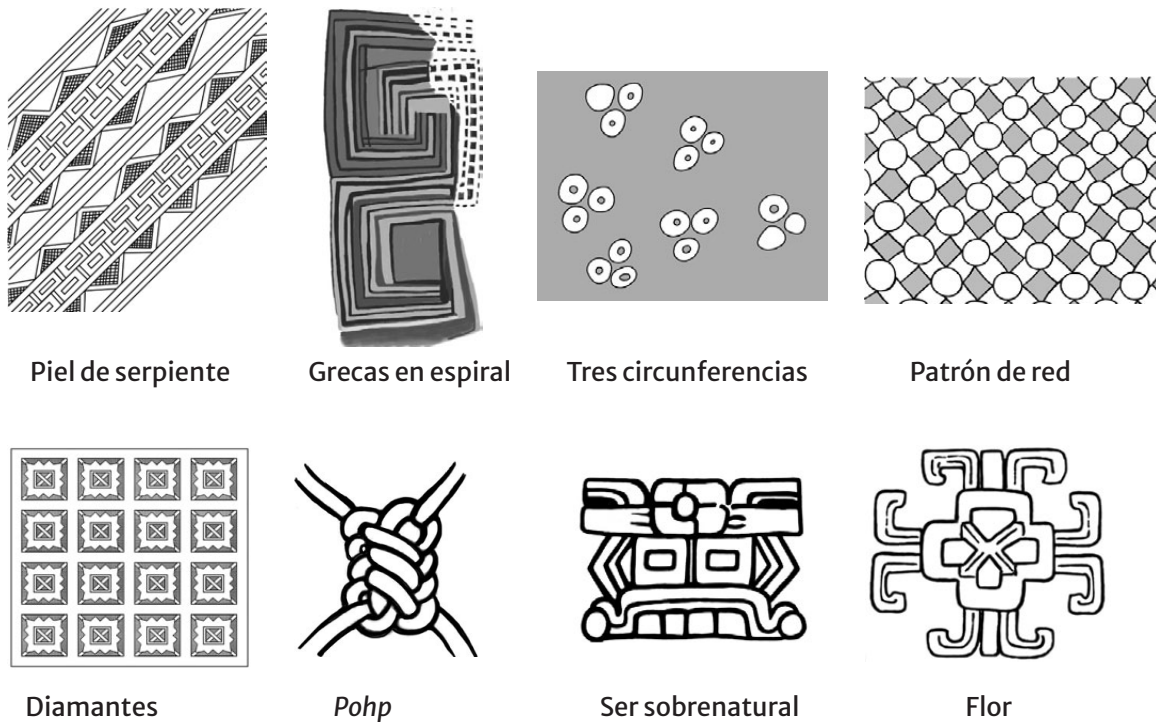


Figura 2. Diseños en el cuerpo del traje. Dibujos elaborados por Érika Meijide Jansen a partir del corpus de imágenes analizado.

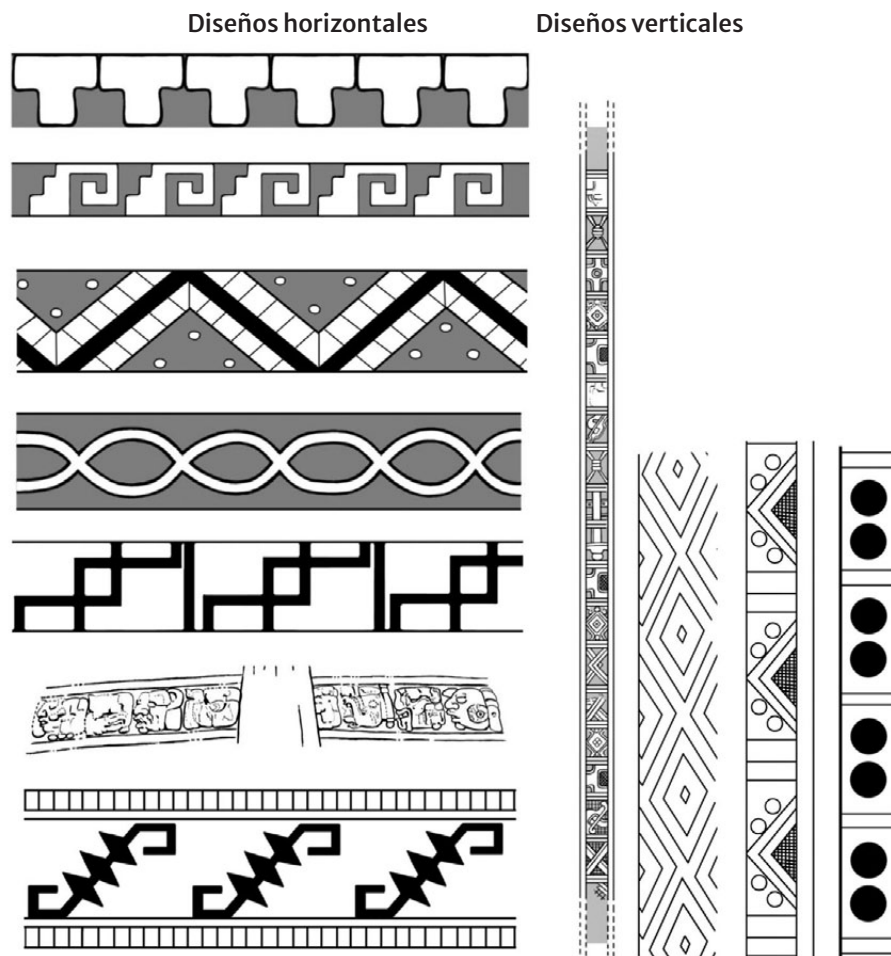


Figura 3. Diseños en el borde del traje. Dibujos elaborados por Érika Meijide Jansen a partir del corpus de imágenes analizado.

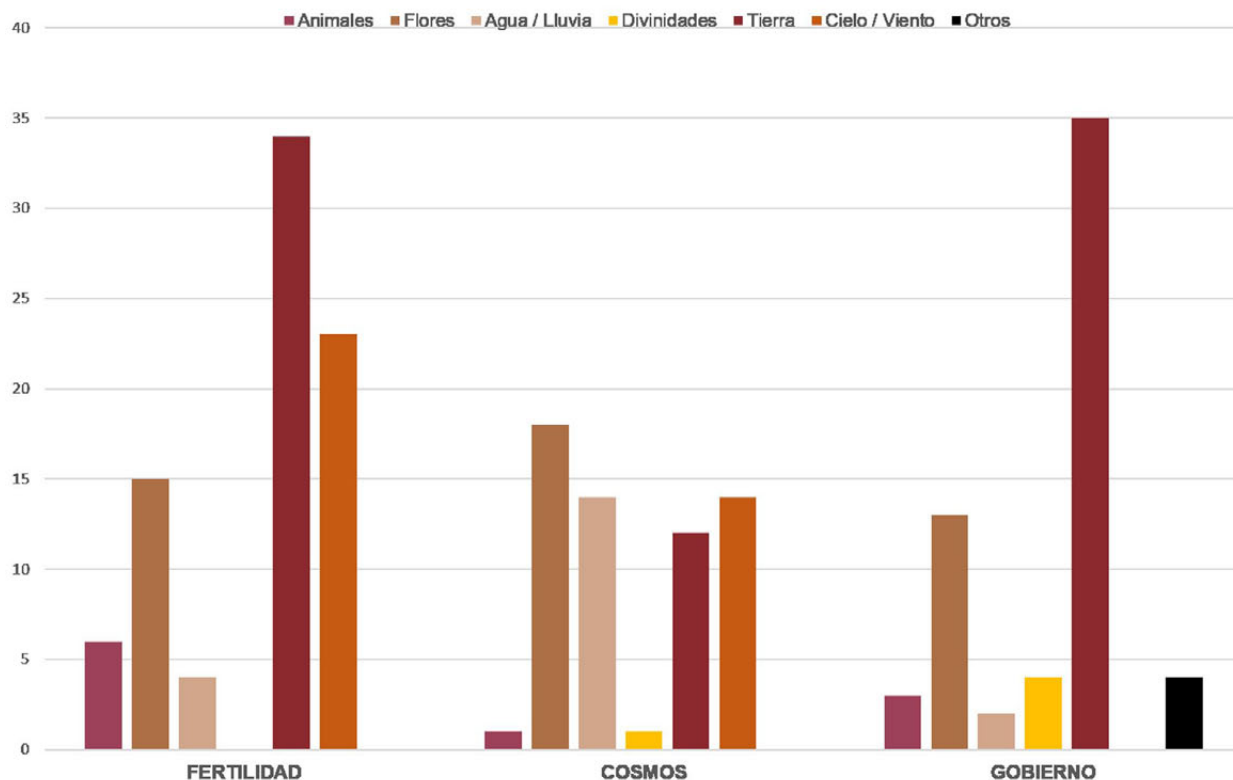


Figura 4. Temáticas que sobresalen en las representaciones femeninas de las Tierras Bajas Mayas durante el período Clásico. Gráfica elaborada por Esther Parpal Cabanes.

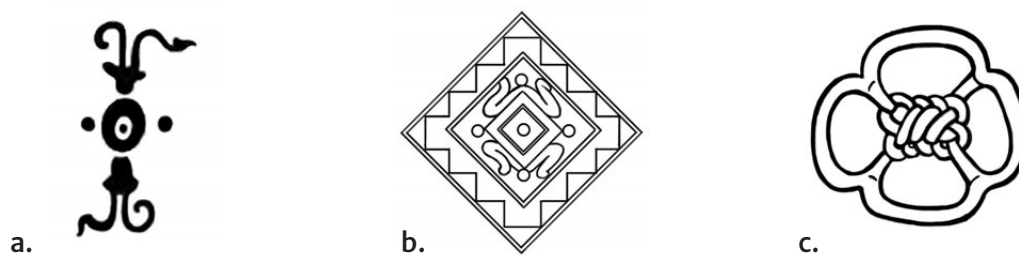


Figura 5. Diseños en el cuerpo del traje. a. Flor NIK. b. Diamante con rana infija. c. Flor de cuatro pétalos con símbolo *pohp* infijo. Dibujos elaborados por Érika Meijide Jansen.

5b) la vinculación con la fertilidad de la tierra todavía se hace más evidente por la presencia de la rana integrada en el centro del diamante. Estos animales estaban vinculados con la llegada de las lluvias, pues su croar advertía del arribo de las tormentas (Garza, 1984, 51; Morris, 2006, 54).

Por último, y directamente relacionado con los anteriores, está la simbología vinculada al gobierno y, por ende, al poder. Al fin y al cabo, las imágenes analizadas pertenecen a las esferas más altas de la sociedad maya y, en su mayoría, tienen como finalidad legitimar la posición de la persona representada. Por lo tanto, las referencias al poder son una constante en estas imágenes, y concretamente en las vestimentas, a través de elementos como el patrón de red, el quince o los seres sobrenaturales.

En concreto, en este grupo podemos destacar la flor geométrica de cuatro pétalos con el símbolo *pohp* infijo, que está fuertemente relacionada con el poder y, además, con los significados anteriores (Figura 5c). Tiene forma de cruz griega y, en ocasiones, volutas que sobresalen representando el perfume de la planta (Looper y Tolles, 2000, 18). Su forma cuatripartita está relacionada con los ejes que dividen la tierra cruzándose en el centro del mundo, donde se sitúa el *pohp*, es decir, el gobernante o la gobernante. Más adelante nos detendremos nuevamente en este último símbolo. Volviendo a la flor, cabe señalar que también está relacionada con los portales de comunicación entre diferentes niveles del cosmos (una tarea también reservada a la realeza), y con la fertilidad femenina.

Y es que, muchos elementos, dada la amplitud de sus significados, pueden pertenecer a varios grupos, pues en su conformación existen animales que refieren, a su vez, a la tierra y que están vinculados a la fertilidad. O elementos que aluden a la fertilidad, como las flores, y al mismo tiempo al cosmos y a la visión cuatripartita del mismo, como el que acabamos de mencionar.

Así, vemos cómo los más abundantes son los elementos que hacen referencia al gobierno y a la fertilidad. En estos casos la tabla se dispara sobre todo por la presencia del patrón de red, relacionado con ambos.

A continuación, analizamos uno de los ejemplos más interesantes identificados en nuestro corpus.

El huipil de la reina Ix Lachan Unen Mo' de Tikal

Este análisis pormenorizado de los diferentes símbolos que aparecen en los trajes de los personajes femeninos de la élite nos ha permitido poner en relación dichas composiciones con otras representaciones similares que encontramos en la arquitectura y en los monumentos públicos de las ciudades mayas, lo que nos hace reflexionar acerca del importante papel que desempeñaban estas prendas cuando eran portadas por sus dueñas, similar al que cumplía el relieve y la escultura arquitectónica. Sin embargo, el estudio integral de estos vestidos plagados de elementos simbólicos ha quedado relegado a un segundo plano, sobre todo en comparación con la abundancia de estudios que existen sobre el análisis iconográfico de las fachadas de los edificios o de los monumentos pétreos mayas.

En este sentido, uno de los vestidos con mayor carga simbólica que hemos encontrado en este repertorio es el huipil que luce Ix Lachan Unen Mo' (Señora 12 Colas de Guacamaya) en el Dintel 2 del Templo II de Tikal (Figura 6a). Este dintel constaba de 5 vigas talladas en madera de chicozapote, pero lamentablemente solo se conserva una en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (Coe, Shook y Satterthwaite, 1961, 34-35, y fig. 17). Antes de ser trasladada a esta institución por Herbert Spinden en el año 1914, el explorador Teobert Maler tuvo la ocasión de fotografiarla junto a otro fragmento hoy desaparecido (Maler, 1911, pl. 18-2). En ese fragmento se podía apreciar el rostro de perfil de este personaje femenino, así como el lujoso pectoral y la otra mitad de su complejo tocado. Al faltar esas vigas, tampoco es posible contemplar el huipil en su totalidad, pero aun así merece la pena detenernos en esta prenda e intentar obtener la máxima información posible sobre ella y su portadora.

Aunque apenas existen referencias biográficas sobre Ix Lachan Unen Mo', todas las evidencias apuntan a que su esposo era Jasaw Chan K'awiil I, el célebre rey de Tikal enterrado en el Templo I Gran Jaguar, frente al Templo II. Vivió, por tanto, entre finales del siglo VII y principios del

VIII. Una mención en la Estela 5 de esta ciudad (Jones y Satterthwaite, 1982, fig. 7) y en otros dos textos (Dintel 3 del Templo IV y Panel V del Templo VI) la vincula con Yik'in Chan K'awiil, hijo de ambos y sucesor de su padre en el trono de Tikal. En esa estela, nuestra protagonista también aparece con el título de K'uhul Ajaw (Divino Señor) un título que muy pocas reinas consortes mayas ostentaron y que es un testimonio del elevado estatus del que debió gozar (Tuszynska, 2015, 426). Otro nombre y título que se le atribuye es el de "mujer divina, Ix Welnal K'awil, princesa de Yokman", en alusión a la casa real de donde procede (Beliaev et al., 2015, 81). Según Guenter (2002, 226), Yokman pudo haber sido una pequeña localidad de la Cuenca del Mirador, que se encontraba bajo la influencia del reino Kanul.⁵ El matrimonio del rey de Tikal con una princesa de Yokman, por cuyas venas aún corría la sangre de la poderosa realeza de la Serpiente, pudo haber tenido lugar tras la aclamada victoria de Jasaw Chan K'awiil I sobre Calakmul, en el año 695 d.C.

A partir de entonces, la ciudad de Tikal experimentó uno de sus períodos de máximo esplendor, que culminaría con la construcción de los dos grandes templos piramidales de la Gran Plaza (Templos I y II), dedicados al rey y a la reina respectivamente, y que hoy en día siguen siendo unos de los edificios más emblemáticos de la arquitectura maya. Estas monumentales construcciones, junto con la remodelación del Templo 33, constituían representaciones simbólicas del nuevo orden social, a través de las cuales se proclamaba el poderío y prestigio de la familia real, asegurando por tanto la continuidad de la dinastía (Vidal y Muñoz, 1997, 54). Al unirse Jasaw Chan K'awiil I con una princesa de tan alto linaje como era Ix Lachan Unen Mo', sus descendientes podrían incorporar a la línea dinástica de Tikal una ascendencia sagrada que se remontaba a tiempos del Preclásico. De hecho, en la ya citada Estela 5, comisionada por el hijo de ambos en el año 744 d.C., se menciona expresamente que Yik'in Chan K'awiil es nieto del rey de Yokman, padre de Ix Lachan Unen No' (Beliaev et al., 2014, 112-113; 2015, 88).

Otra estrategia empleada por Jasaw Chan K'awiil I para convertir a Tikal en una de las capitales más influyentes de su tiempo fue la de promover la construcción de edificios con talud-tablero y otros rasgos teotihuacanos en sus programas iconográficos, como las características máscaras de Tláloc, estableciendo así un paralelismo entre su reinado y el momento de auge que vivió Tikal en la época del contacto con este pueblo del centro de México (Martin y Grube, 2002, 45; Martin, 2003, 30).

Es posible que Ix Lachan Unen Mo' participase en la promoción de estas obras, especialmente en aquellas que incorporaban novedades propias de su lugar de origen, como las columnas cilíndricas erigidas en el edificio del nuevo juego de pelota levantado en la plaza Este (Schele y Mathews, 1998, fig. 2.7), ya que como bien apuntan estos

5. Otros autores (Velásquez, 2008, nota 19), en cambio, proponen como lugar de origen de Ix Lachan Unen Mo' el sitio Maan (La Florida).

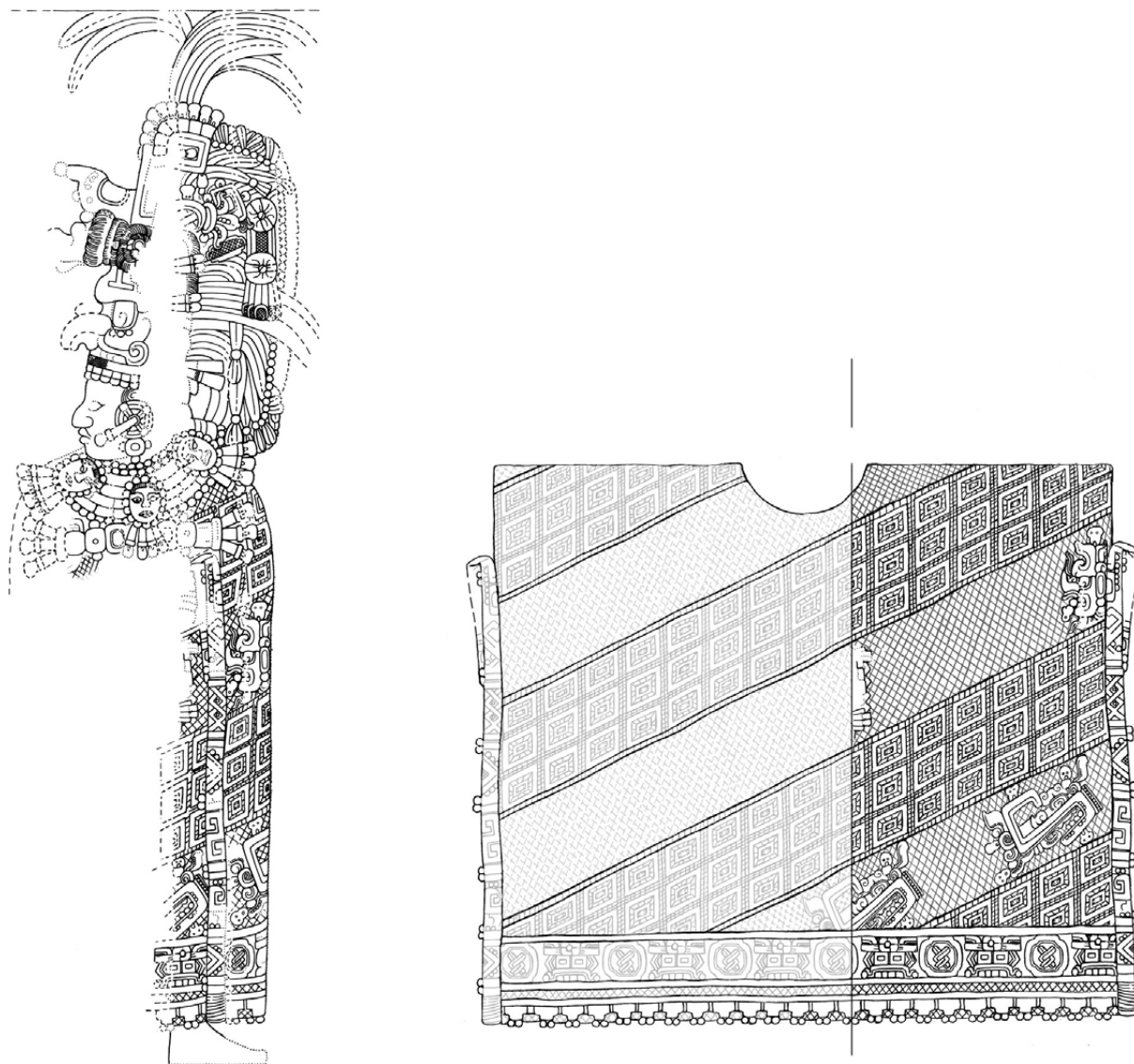


Figura 6. a. Ix Lachan Unen Mo' representada en el Dintel 2 del Templo II de Tikal. Dibujo de Érika Meijide Jansen a partir del de Jones y Satterthwaite, 1982, fig. 71. **b.** Reconstrucción ideal del huipil que porta Ix Lachan Unen Mo'. Dibujo de Érika Meijide Jansen.

autores, eran habituales en Dzibanché y otros sitios del sur de Quintana Roo, pero desconocidas en Tikal. Esta es una interesante hipótesis que podría verse corroborada si se demuestra que el sitio de Yokman se encontraba efectivamente en esa zona.

Conocer el contexto y el momento histórico en el que le tocó vivir a nuestra protagonista es, por tanto, fundamental para poder interpretar los símbolos que luce en este huipil, convencidas de que el vestido cumplía una función similar a los mensajes ideológicos transmitidos a través de la arquitectura y de la escultura.

Dado que el huipil que exhibe en el Dintel 2 del Templo II no puede verse por completo por lo anteriormente expuesto, presentamos en esta ocasión una propuesta de las partes faltantes de este vestido (Figura 6b). Afortunadamente, los elementos más simbólicos del mismo aún se

pueden contemplar en lo que se conserva de este dintel, de ahí que en esta recreación realizada por la artista Érika Meijide Jansen nos hayamos basado en esos vestigios que, como decíamos, habían sido fotografiados por Maler y dibujados por el Proyecto Tikal del Museo de la Universidad de Pennsylvania (Jones y Satterthwaite, 1982, fig. 71). Hemos consultado también otras fotografías del dintel divulgadas recientemente y de gran calidad (Doyle y Houston, 2016), así como el modelo del huipil realizado por Tolles (Looper y Tolles, 2000, pl. 24), en el que hemos encontrado varias diferencias respecto a lo representado en la pieza original.

No obstante, la realización de esta idealización nos planteó muchas dudas e incógnitas imposibles de resolver ante la total ausencia de evidencias, especialmente en lo que a la distribución de los diseños más significativos se refiere.

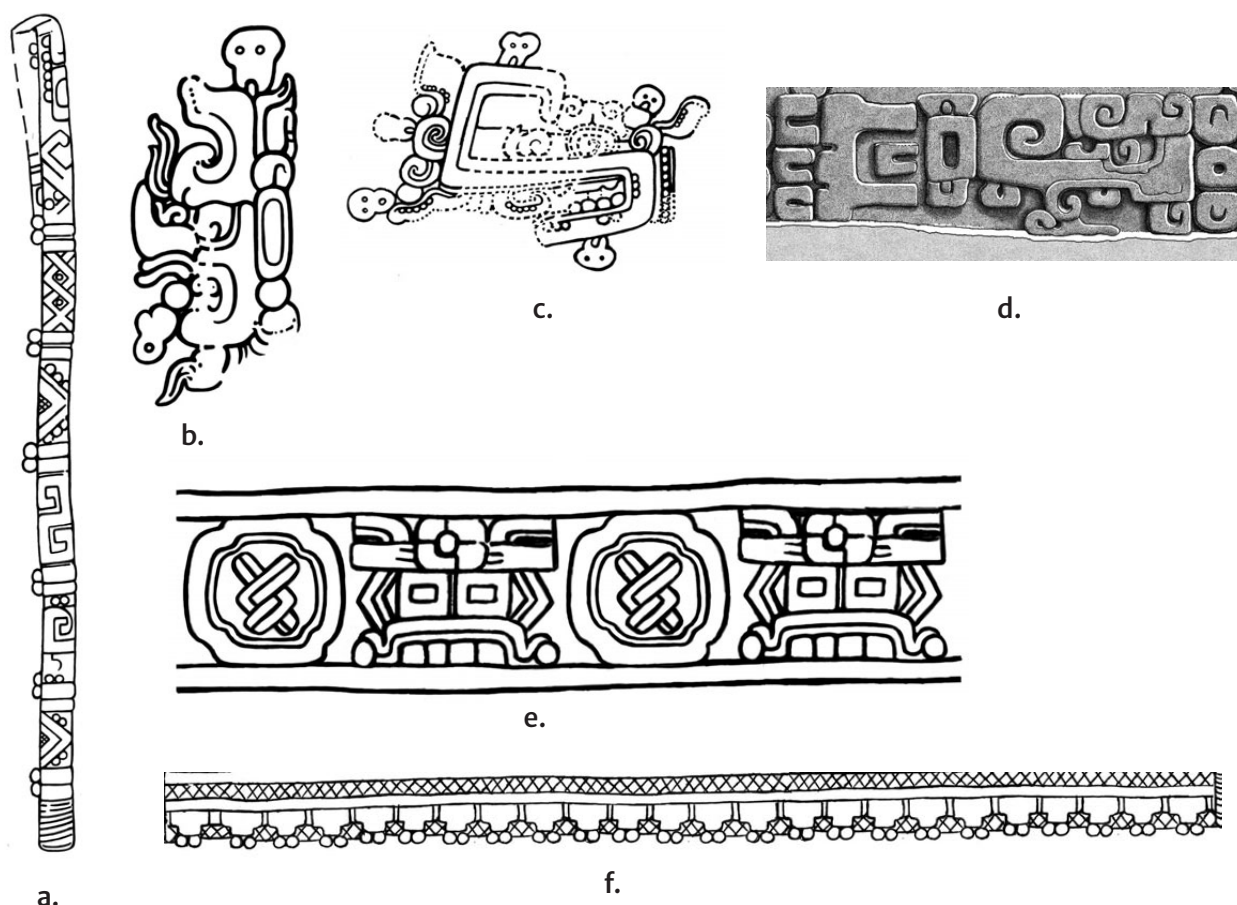


Figura 7. a. Detalle de la banda celeste que recorre uno de los laterales del huipil de Ix Lachan Unen Mo'. b. Detalle de la efigie de Sak Hu'n. c. Reconstrucción de la serpiente de hocico cuadrado. d. Detalle de la serpiente de hocico cuadrado que aparece en un friso del sitio arqueológico La Blanca (Petén, Guatemala). Tomado de Vidal, 2023, en prensa. e. Detalle de la cenefa en la que alternan símbolos del cuatrilobulado con entrelazado infijo y efigies de Tlálloc. f. Detalle del remate inferior del huipil. Dibujos de Érika Meijide Jansen.

Pese a ello, ha resultado un interesante ejercicio que nos ha llevado a indagar acerca de diferentes cuestiones. Una de ellas gira en torno a los convencionalismos empleados por los mayas a la hora de representar este tipo de prendas, pues la distribución de los diseños tal como aparecen en algunas de las obras analizadas no siempre se corresponde a cómo debían mostrarse en la realidad.

Contemplamos así, como el huipil está recorrido en los laterales por una banda celeste (Figura 7a), en la que se distinguen los símbolos del entrelazado y el *muyal*, junto a otros alusivos a la piel de serpiente y, aparentemente, a la serpiente de hocico cuadrado. Tradicionalmente, el entrelazado se ha relacionado con la estera en la que se sientan los miembros de la corte (*pohp*), de ahí que siempre se haya vinculado al poder real, sin embargo, este diseño también puede estar simbolizando a las prendas tejidas (*jal*) (Stone y Zender, 2011, 81). *Muyal* es un logograma que significa nube; se presenta con la forma de una "S" horizontal flanqueada por pequeños puntos que evocan las gotas de lluvia (Stone y Zender 2011, 143; Parpal, 2020, 35-37). El

símbolo piel de serpiente consiste en una forma triangular, generalmente con una trama de líneas cruzadas en su interior y pequeñas borlas en su borde; se ha identificado con la piel de los ofidios por su presencia en el cuerpo de las grandes serpientes sobrenaturales que aparecen en el relieve escultórico, como las de los Dinteles 15 y 25 de Yaxchilán o la del Dintel 3 del Templo IV de Tikal, entre otros ejemplos. Curiosamente, la serpiente es la contraparte zoolomorfa del símbolo nube, que de hecho tiene forma serpentina (Stone y Zender, 2011, 143); quizás por ello en esta banda aparecen ambos símbolos uno junto al otro. Por último, la serpiente de hocico cuadrado, denominada monstruo Zip en la clasificación de bandas celestes hecha por Carlson y Landis (1985, 126), se representa en estas bandas de forma geométrica y muy abstracta, aunque en el caso que nos ocupa, apenas se aprecia lo que parece ser una pequeña parte del hocico.

Todos estos símbolos se encuentran entre los habituales de las bandas que muestran los huipiles y otras prendas de vestir, sin embargo, estas no incorporan símbolos astrales

(sol, luna, estrellas), que son los que suelen aparecer en las bandas celestiales de otros contextos, como la arquitectura, la escultura, la cerámica o los códices. Así, mientras que para algunos estudiosos su presencia en los textiles está indicando una relación con el espacio celestial, otros consideran que son una evocación del ámbito acuático (Looper y Tolles, 2000, 31), una hipótesis a tener en cuenta ya que la mayoría de estas bandas se encuentran en prendas de vestir femeninas (huipiles) y, como es sabido, los espacios húmedos están estrechamente vinculados con el útero materno. De hecho, una de las imágenes femeninas más poderosas del arte maya es la de la diosa Chak Chel con una olla boca abajo vertiendo agua, pudiéndose interpretar esa vasija invertida como un útero femenino y el agua que cae de su interior, una metáfora del nacimiento y la continuidad de la vida (Vidal y Horcajada, 2020, 116).

Si nos adentramos en el cuerpo del vestido encontramos que en él se alternan anchas cenefas en diagonal. Unas exhiben un fondo con diseño de red, mientras que en las otras destacan los llamados atributos de diamante formados por tres hileras de rombos concéntricos. Un diseño que, como exponíamos anteriormente, es muy habitual en el arte textil y está sujeto a diferentes interpretaciones, por lo general relacionadas con el simbolismo de la cosmovisión maya (el mundo y sus cuatro direcciones). Pero, sin duda, lo más notable de este huipil son las representaciones figurativas que se aprecian en las cenefas con el fondo reticulado, en las que distinguimos la efigie del dios bufón y la serpiente de hocico cuadrado (Figuras 7b y 7c). La primera se conserva muy bien en una de las cenefas centrales de la parte trasera del vestido, mientras que la serpiente se reconoce en dos ocasiones en la cenefa inferior, tanto de la parte delantera como de la trasera, y, aunque las evidencias son mínimas, no es descartable que existieran otras en la cenefa superior.

La efigie del dios bufón se presenta en su variante de Sak Hu'n, reconocible por su cabeza grotesca, ojo redondo con pupila en forma de gancho, nariz pequeña sobre un labio superior ascendente, un largo diente y flores adheridas. Su nombre se traduce como "papel blanco" o "banda blanca", en alusión a la diadema de papel con esta efigie que portaban los dirigentes mayas (Ruiz, 2018, 40-41), identificada también como una diadema florida. Se trata, por tanto, de una de las insignias de poder más emblemática de la realeza. Las efigies de esta entidad sobrenatural abundan, sobre todo, en la región de Petén y del Usumacinta, formando parte de representaciones iconográficas plasmadas en diversos soportes artísticos, como los monumentos escultóricos, la pintura mural y la cerámica policroma. También se han encontrado en el registro arqueológico algunos objetos que reproducen esta efigie, sobre todo excéntricos y pequeñas joyas talladas en concha, jade y hueso, pero lo que no es habitual es encontrarla en los tejidos, de ahí la singularidad de esta prenda. En un principio podría pensarse que la que exhibe nuestra protagonista es una de esas joyas, pero si nos fijamos bien en el dibujo del dintel y en las fotografías, no encontramos evidencia de ello,

de ahí que la hayamos incluido en nuestra recreación textil. Tampoco podemos saber si estaba bordada o si, tal vez, formaba parte de aplicaciones sobre la prenda hechas en papel u otro material.

La llamada serpiente de hocico cuadrado puede representarse de forma muy abstracta y simplificada, como la que apreciamos en la banda celeste de este huipil, o con su característico hocico ondulado bordeado con cuentas de jade, una peculiar ceja, colmillos curvos y la inexistencia de mandíbula inferior. La que aparece en el huipil de Ix Lachan Unen Mo' reúne esas características, excepto la última, pues sí que tiene mandíbula inferior. Según Taube (2003, 419) este tipo de serpiente corresponde a las de exhalación o aliento, de ahí que sea habitual encontrarlas emergiendo de las fosas nasales de seres antropomorfos o de los extremos de la boca de los mascarones *witz*, identificados como Montañas floridas (Vidal, 2023, en prensa). Stone y Zender (2011, 227) consideran que se manifiestan como radiantes fuerzas vivas que salen de la boca, nariz o del centro de las flores, dispersándose por todo el universo. La presencia de volutas y flores adheridas a su trompa refuerza esta idea de la llamada "respiración preciosa", evocando escenarios aromáticos destinados a provocar experiencias sensoriales cuando se contemplan. Al igual que las efigies de Sak Hu'n, son habituales en el arte monumental (Figura 7d) y en muchos otros soportes, pero no en los bordados de los textiles, como es este caso, de ahí que pueda decirse que esta reina de Tikal exhibe un huipil extremadamente original respecto a otros conocidos hasta la fecha.

A la altura de sus tobillos se extiende una cenefa más estrecha y horizontal, en la que se alternan efigies del dios Tláloc con el símbolo del cuatrilobulado y del entrelazado infijo (Figura 7e). Este último diseño, analizado en el apartado anterior, tiene una alta carga simbólica al tratarse de una representación relacionada con el cosmos cuatripartito y el símbolo *pohp* o *jal* en el centro, formando el quincunce. Es bastante habitual en los textiles, llegando en algunos casos a convertirse en el único diseño que se distribuye por todo el huipil, como ocurre en algunos monumentos de Yaxchilán, Piedras Negras y La Florida. Por otro lado, Tláloc es la deidad importada de Teotihuacan vinculada con el tiempo atmosférico y la agricultura, que empieza a incorporarse a la iconografía maya en el Clásico Temprano, generalmente en relación con emblemas militares. Es fácilmente reconocible por sus características anteojeras circulares debajo de una diadema, una amplia boca enseñando los dientes y extensiones triangulares flanqueando el rostro. Al igual que el otro símbolo que lo acompaña es habitual encontrarlo en los textiles, sobre todo de la región del Usumacinta. Asimismo, la presencia de cuatrilobulados con el entrelazado infijo, junto a efigies de Tláloc, la encontramos en otros huipiles portados por personajes femeninos de la realeza como, por ejemplo, en la Estela 2 de Bonampak.

Finalmente, la cenefa inferior del huipil presenta una sucesión de medios cuatrifoliados de los que cuelgan pequeñas borlas (Figura 7f). Se trata de un diseño que también

puede leerse como *Ik*, un término plagado de significados que hace referencia al viento y al aliento vital, y que, por tanto, está cargado de propiedades sonoras y olfativas. Es muy habitual encontrarlo en los remates inferiores de los vestidos.

En definitiva, a pesar de lo poco que se conserva de este dintel, es mucha la información que puede extraerse del minucioso estudio de este huipil. Ello, aunado al análisis del resto de objetos que porta este personaje, como su complejo tocado y su lujoso pectoral de jade,⁶ nos sirve para corroborar la hipótesis planteada al inicio de que Ix Lachan Unen Mo' fue un personaje de altísimo rango, que debió de gozar de un reconocido prestigio durante el reinado de Jasaw Chan K'awiil I.

Por otro lado, este estudio ha contribuido a profundizar en nuestro propósito de visibilizar el importante papel que estas reinas desempeñaban en la corte y, sobre todo, en la difusión de los mensajes ideológicos emanados por el poder real. Hace algunos años, investigadores como Kowalski y Miller (2006) ya habían argumentado que la presencia de patrones textiles en las fachadas esculpidas de los edificios del Norte de Yucatán, donde se plasmaron los mismos diseños de carácter geométrico que los que aparecen en las prendas de vestir, constituía un reconocimiento implícito del valor del trabajo realizado por las mujeres y artesanas del textil. El estudio del huipil de Ix Lachan Unen Mo' permite, además, relacionar otros elementos iconográficos textiles, aparte de los geométricos, con los que aparecen en la arquitectura y los monumentos escultóricos colocados en los espacios públicos, como es el caso de las efigies de Sak Hu'n, de la serpiente de hocico cuadrado o de los retratos del dios Tláloc. Es decir, el poder de estas imágenes debió de ser percibido por los habitantes y visitantes de Tikal, tanto al contemplar las imponentes fachadas de sus edificios y monumentos como cada vez que nuestra protagonista se mostraba en público con su huipil extendido, de ahí la relevancia de visibilizar estas labores, a sus creadoras y a sus portadoras.

Agradecimientos

Las autoras agradecen expresamente el patrocinio del Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación y fondos FEDER, a través de la financiación del proyecto PGC 2018-098904-B-C22 sobre *Arte y Arquitectura maya. Nuevas tecnologías para su estudio y conservación*, y a la Generalitat Valenciana a través del Proyecto para Grupos de Investigación de Excelencia Prometeo-Mayatech 2020/066, que han contribuido de forma determinante a hacer posible esta investigación. Asimismo, agradecen a la artista Érika Meijide Jansen por sus valiosas aportaciones a este estudio.

Bibliografía

- Ardren, T. (2002) *Ancient Maya Women*. Walnut Creek, CA, AltaMira Press.
- Barrera Vásquez, A. (1965) *El libro de los Cantares de Dzitbalché*. México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Beliaev, D., Tokovinine, A., Vepretskiy, S. y Luín, C. (2014) «Los monumentos de Tikal». En D. Beliaev y M. de León (Dirs.) *Proyecto Atlas epigráfico de Petén. Fase I*, (pp. 37-170). Guatemala: Centro de Estudios Mayas Yuri Knórosov.
- Beliaev, D., Galeev, P., Luín, C. y de León, M. (2015) «Templo VI». En Beliaev D. y de León M. (Dirs.), *Proyecto Atlas epigráfico de Petén. Fase II* (pp. 52-101), Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.
- Carlson, J.B. y Landis, L. C. (1985). «Bands, Bicephalic Dragons and other Beasts: The Skyband in Maya Art and Iconography». En E. Benson (Ed.) *Fourth Palenque Round Table. The Palenque Round Tables Series, vol. VI* (pp. 115-140). San Francisco: The Pre-Columbian Art Research Institute.
- Closs, M. P. (1992) «I Am a kahal; My Parents Were Scribes (Soy un kahal; mis padres fueron escribas)». *Research Reports on Ancient Maya Writing*, 39, 7-22.
- Coe, William R., Shook, E. M y Satterthwaite, L. (1961) *Tikal Report No. 6, The Carved Wooden Lintels of Tikal*. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- Doyle, J. y Houston, S., (2016) *The Woman in Wood: A Reounter with Tikal's Queen from Temple II*. Recuperado de: <https://mayadecipherment.com/2016/01/06/3757/> (Consultado el 17/10/2022).
- Garza, M. de la (1984) *El Universo Sagrado de la Serpiente entre los Mayas*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guenther, S. P. (2002) *Under a Falling Star: The Hiatus at Tikal*. (Tesis de maestría). School of Archaeology, Faculty of Social Sciences, La Trobe University, Melbourne.
- Jones, C., y Satterthwaite L. (1982) *Tikal Report No. 33 Part A, The Monuments and Inscriptions of Tikal: The Carved Monuments*. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania.
- Joyce, R. A. (2002) «Desiring Women: Classic Maya Sexualities». En Gustafson L. S. y Trevelyan A. M. (Eds.), *Ancient Maya Gender Identity and Relations*, (pp. 329-344). Westport: Bergin & Garvey.
- . (2000) *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica*. Austin, Texas.
- . (1998) «Performing the body in Pre-Hispanic Central America: Ornamentation, Representation, and the Construction of the Body». *Anthropological Aesthetics*, 33, 147-165.
- . (1992) «Dimensiones simbólicas del traje en monumentos clásicos mayas: la construcción del género a través del vestido». En Asturias de Barrios L. y Fernández García L. (Eds.), *La indumentaria y el tejido mayas a través del tiempo*, (pp. 29-38). Guatemala: Ediciones del Museo Ixchel.
- Kolpakova, A. (2018) *Diseños mágicos. Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas*. Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.

6. Véase Parpal, 2021, 347-350.

- Kowalski, J. K. y Miller, V. (2006) «Textile designs in the sculptured facades of Northern Maya Architecture: Women's production, clothe, tribute and political power». En Guernsey J. y Kent Reilly F. (Eds.), *Sacred bundles: Ritual acts of wrapping and binding in Mesoamerica*, (pp. 145-174). Barnardsville: Boundary End Archaeology Research Centre.
- Looper, M. G. y Tolles T. (2000) *Gifts of the Moon. Huipil Designs of the Ancient Maya*. San Diego: San Diego Museum of Man.
- Maler, T. (1911) «Explorations in the Department of Peten, Guatemala. Tikal». *Memoirs of the Peabody Museum*, V, I, 3-91.
- Martin, S. (2003) «In Line of the Founder: A View of Dynastic Politics at Tikal». En J. A. Sabloff (Ed.) *Tikal: Dynasties, Foreigners, and Affairs of State*, (pp. 3-46). Santa Fe: NM School of American Research.
- Martin, S. y Grube, N. (2002) *Crónica de los reyes y las reinas mayas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Matsumoto, M. E. y Kelly, M. K. (2018) *Woven Words: Women and Classic Maya Hieroglyphs*. Ponencia presentada en la 23rd European Maya Conference. *Women and Maya Culture*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Morris, W. (2006) *Diseño e Iconografía Chiapas: Geometrias de la imaginación*. México D. F.: Arte Popular de México.
- . (1984) *Mil años del tejido en Chiapas*. México D. F.: Instituto de Artesanía Chiapaneca, México D. F.
- Navarro-Farr, O., Kelly, M. K., Rich, M. y Pérez Robles G. (2020) «Expanding the canon: Lady K'abel the *Ix Kaloonte'* and the political narratives of classic Maya Queens». *Feminist Anthropology*, 1, 1, 38-55.
- Parpal Cabanes, E. (en prensa) «Retratadas vistiendo huipiles. Entre el atractivo exótico y el empoderamiento femenino indígena». En *Actas del Simposio Internacional Relecturas del pasado. Reflexiones sobre el gusto VI*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- . (2021) *Imagen y género en el arte maya. Análisis iconográfico de las representaciones femeninas del periodo Clásico*. (Tesis Doctoral). Universitat de València, Valencia.
- . (2020) «Símbolos en el atuendo de las mujeres mayas de la Antigüedad. Una aproximación iconográfica a tres diseños singulares». *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, 29, 27-44.
- Rodríguez-Shadow, M. J. (2016) *Las mujeres mayas de antaño*. México: Fundación Armella.
- Ruiz Pérez, D. (2018) «Los tres rostros del dios Bufón. Iconografía de un símbolo de poder de los gobernantes mayas durante el periodo Clásico (250-950 d.C.)». (Tesis de Maestría). UNAM, México.
- Stone, A. y Zender, M. (2011). *Reading Maya Art*. Londres: Thames and Hudson.
- Tremain, C. G. (2020) «The Varied Body». En Carter N., Houston, S. D. y Rossi F. D. (Eds.) *The adorned body. Mapping ancient maya dress*, (pp. 153-165). Austin: University of Texas Press.
- Tuszyńska, B. (2015) «Position of woman in the Maya world during the Classic period (AD 250-900)». *Studia Europaea Gnesnensia*, 12, 423-435.
- . (2009) «Some notes on Wives and Concubines». *Wayeb Notes*, 31, 1-14.
- Velásquez García, E. (2009) Los Señores de la entidad política de «Ik». *Estudios de Cultura Maya*, 34, 45-89.
- Vidal Lorenzo, C. (en prensa) «La serpiente en la cultura visual maya. Materia y simbolismo». En Vázquez de Ágredos Pascual, M. L., García Barrios, A. y O'Neil, M. (Eds), *Materiality, Sense and Meaning in Pre-Columbian Art*. Oxford: Archaeopress.
- . (2005) «La mujer maya y su papel político y religioso». En C. Alfaro Giner y E. Tébar Megías (Eds.), *Protai Gynaikes: Mujeres próximas al poder en la Antigüedad* (pp. 173-185). Valencia: Sema V-VI.
- Vidal Lorenzo, C. y Horcajada Campos, P. (2020) «Water rituals and offerings to the Maya rain divinities». *European Journal of Science and Theology* 16, 2: 111-123.
- Vidal Lorenzo, C. y Muñoz Cosme, G. (1997) *Tikal. El Gran Jaguar*. Madrid: AECl.
- Vidal Lorenzo, C., Vázquez de Ágredos Pascual, M. L. y Horcajada Campos, P., (2011) «La indumentaria de los personajes femeninos de la élite maya y el papel de la mujer en su elaboración». En V. Solanilla (Ed.), *Actas de las V Jornadas Internacionales de Textiles Precolombinos*, (pp. 81-92). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.



De enredos, tocados y telas: algunos apuntes de la litoescultura antropomorfa teotihuacana bajo la óptica de su indumentaria

Annabel Villalonga

Departamento de Arte y Musicología
Universidad Autónoma de Barcelona
annabel.villalonga@uab.cat

Resumen

En la litoescultura antropomorfa teotihuacana la mayor parte de los ejemplares se presentan desnudos y asexuados. Al intentar definir el género, no contamos con muchos elementos, ya que los rasgos faciales inexpressivos y despersonalizados, así como los cuerpos anatómicamente poco diferenciados, no son atributos diagnósticos del género. La indumentaria es, para el caso de la escultura antropomorfa teotihuacana, un aspecto que contribuye a dilucidar el género de dichas esculturas. En este artículo proponemos una revisión de la indumentaria, los peinados y los tocados de las litoesculturas antropomorfas teotihuacanas con el propósito de definir su grado de intervención en la asignación del género.

Palabras clave: escultura antropomorfa, Teotihuacan, indumentaria, género, tocados.

387

Abstract

In Teotihuacan anthropomorphic lithosculpture, most of the specimens are nude and asexual. When trying to define gender, we do not have many elements, since expressionless and depersonalized facial features, as well as anatomically poorly differentiated bodies, are not diagnostic features of gender. In the case of Teotihuacan anthropomorphic sculpture, clothing is an aspect that contributes to elucidate the gender of sculptures. In this article we propose a review of the clothing, hairstyles and headdresses of Teotihuacan anthropomorphic lithosculptures in order to define their degree of intervention in gender assignment.

Keywords: anthropomorphic sculpture, Teotihuacan, clothing, gender, headdresses.

«El cuerpo, altar o costal de huesos, hogar o exilio, vive lo mismo en los reductos de la intimidad que en los espacios de la plaza pública.

La corporalidad ha definido a los grupos humanos y ha sido el lugar privilegiado para expresar la imagen del mundo de cada civilización; ha permitido comprender o cargar de enigmas al universo.»

(ARROYO, 2004: 8)

Escribo este capítulo revisando, en primer lugar, los datos de mi tesis doctoral (2015) que fue orientada y auspiciada por Victòria. A ella le debo no solamente el primer contacto con el arte precolombino, sino el ayudarme a mirar con otro enfoque y a proyectar un futuro, no siempre fácil, en este sendero. Sin ella, sin su presencia, mi destino no hubiera terminado probablemente en el sitio en el que me encuentro hoy. Ni siquiera hubiera surgido una tesis doctoral, puesto que fue gracias a un proyecto dirigido por ella, que terminé pisando la antigua metrópolis de Teotihuacan;

doi: 10.32873/unl.dc.zea.1435

Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsa>

esa Ciudad de los Dioses, ese mismo lugar que solamente conocía a partir de las diapositivas que por aquel entonces nos proyectaba en las aulas de la Facultad. Fue grato compartir los largos años de una tesis extenuante, para ambas, pero con el ánimo de ponerle un día fin.

A ella le dedico este capítulo con mucho cariño y desde el más sincero agradecimiento, puesto que con su vasto conocimiento ella me ayudó, más allá de a identificar en muchas ocasiones la indumentaria de aquellos cuerpos de piedra; me inspiró a luchar, a seguir adelante. A buscar ventanas donde las puertas se cierran y a transmitir todo mi conocimiento a las generaciones futuras, para sembrar con entusiasmo, como también lo hizo conmigo, la semilla del interés por el arte prehispánico.

Introducción

En el estudio previo que abordamos (VILLALONGA, 2015: 434-435) nos percatamos de que para la litoescultura antropomorfa teotihuacana la mayor parte de los ejemplares se representan desnudos y asexuados, constituyendo un 40% de la muestra analizada [Gráfico 1]. Nuestra investigación despejó que, aunque en las litoesculturas antropomorfas desnudas existen de manera muy ocasional representaciones explícitas del sexo [Figura 1a], la ausencia del mismo es, sin lugar a dudas, un carácter dominante. No debemos descartar que estos pétreos cuerpos desnudos, estableciendo analogías con la posterior cultura mexicana, hubieran sido «vestidos» cual maniqués a partir de otros materiales perecibles, como papel, plumas, textiles de algodón, etc., que contribuirían a conceder a la imagen una identidad de género, tal vez cambiante incluso en función de la necesidad.

No obstante, en un intento de definir el género a partir de criterios corporales, no contamos con elementos decisivos, ya que los rasgos faciales inexpresivos y de individualidad aniquilada, así como los cuerpos rectilíneos de tendencia

esquemática (ALLAIN, 2004, vol.1: 157) y anatómicamente poco diferenciados, no ayudan a determinar esta cuestión. Por un lado, el análisis de las posturas tampoco es concluyente: si bien existen algunos ejemplares sedentes, en el cuerpo escultórico domina la postura de pie, frontal y hierática. Siguiendo un eje axial simétrico, los brazos caen habitualmente rectos, a lo largo del torso y separados a veces de éste por hendiduras. Las manos, o bien se muestran planas junto a la cadera, frontales mostrando las incisiones que señalan los dedos, o bien presentan las manos acucharadas hacia adelante: designado como *macpalcomilli* o hueco palmar (LÓPEZ AUSTIN, 1989 [1980], vol. 2: 168). No se conservan en estos casos objetos asociados, a pesar de que el gesto parece sugerir haber sostenido algo entre las manos. Las extremidades inferiores muestran las piernas ligeramente separadas, en ocasiones flexionadas a la altura de la rodilla en los casos en los que la indumentaria no cubre esta zona. En otros casos la indumentaria puede ocultar la postura, aunque se intuye que tanto las extremidades superiores como inferiores se distribuían de la misma manera. En conclusión: a diferencia de la escultura azteca —en la que se ha detectado que, no solo a través de la indumentaria y los atavíos, sino también a través de las posturas y de los objetos específicos que sostienen entre las manos, se perfilan los estereotipos sociales y sexuales

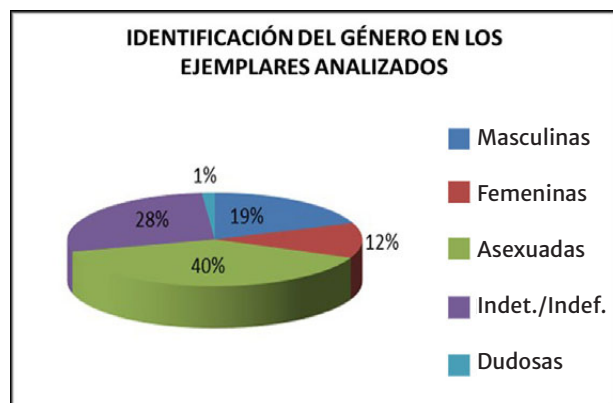


Gráfico 1. Porcentajes de identificación del género a partir de la representación de los caracteres sexuales primarios o mediante su indumentaria en las 140 litoesculturas antropomorfas que fueron analizadas. (Fuente: Villalonga, 2015, Vol. 1, 435).



Figura 1a. Izquierda: Escultura antropomorfa femenina. Se encontró como ofrenda en el centro del Entierro 2 de la Pirámide de la Luna. Localización: Museo de la Cultura Teotihuacana, Teotihuacan. N° inv. 10-614783. Dimensiones: 30,58 x 11,04 x 6 cm. Piedra verde, concha y pirita. Fotografía de la autora. Derecha: 1b. Escultura antropomorfa femenina. Excavada por Noel Morelos en el Conjunto Plaza Oeste, en la habitación 27, en el Proyecto Teotihuacan 80-82. Localización: Museo de la Cultura Teotihuacana, Teotihuacan. N° inv. 10-411002. Dimensiones: 29 x 13,2 x 9 cm. Diorita. Fuente: INAH, México. https://www.lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/14292-14292-10-411002-es-cultura.html?lugar_id=419 (Consultado el 26/01/2023). Libre de derechos.

(GENDROP y DÍAZ BALERDI, 1994; SOLÍS, 1985: 425)—, para las litoesculturas antropomorfas no parece haber posturas exclusivas de mujeres, ni tampoco elementos que sostengan entre las manos que permitan inferir sus roles. De igual modo, no podemos afirmar que, a diferencia de las representaciones escultóricas mexicas, a través del cuerpo se proyecte un modelo estético de un ideal de belleza masculino o femenino (LÓPEZ HERNÁNDEZ, 2016), ya que incluso los cuerpos humanos parecen apuntar a una edad indefinida, atemporal.

Como se ha mencionado más arriba, la estandarización facial es un carácter presente en la escultura antropomorfa: «El sincretismo de los rasgos en favor de las formas geométricas generaliza los rostros; las facciones se reconocen, pero el individuo está ausente» (DE LA FUENTE, 1989: 27). Aunque a nivel formal dicha estandarización se logra mediante unos patrones esquemáticos estereotipados, también la enfatizan la ausencia de expresividad, de emociones y la concepción facial, distante del naturalismo y más cercana a la abstracción. Estos últimos elementos van a filtrarse en la plástica escultórica de los mexicas (DE LA FUENTE, 2005: 46). Es pertinente advertir que en algunos rostros de piedra se concibieron oquedades en la boca y en los ojos para alojar incrustaciones de concha, pirita y otros materiales (VILLALONGA, 2015: 509). Desde luego que estos elementos, igual que la pintura, los tocados y otros atavíos perecederos, concederían mayor vivacidad a la escultura. En consecuencia, admiramos hoy estos rostros vacíos, que no son sino sombras de lo que fueron. No hay semblantes propios de un género o de otro: son faces ambiguas. Ni la forma de los ojos, ni la nariz ni tampoco la boca ayudan a discriminar el sexo o la edad del ejemplar que tenemos frente a nosotros. Considero que esto puede percibirse al examinar detenidamente el rostro de dos ejemplares femeninos [Figura 1]. Ambos obedecen al género femenino, en el primer caso por la representación de caracteres sexuales primarios: pechos flácidos y la incisión en la vulva; en el segundo, por su indumentaria. Me veo incapaz de advertir en ninguno de estos dos rostros ni un ápice de rasgos faciales que aludan a lo femenino.

Cualquier tentativa para determinar el género en la escultura teotihuacana deberá partir de la presencia de los caracteres sexuales primarios cuando la escultura se muestre desnuda. En el caso en que se represente la indumentaria, es partir de ésta que podemos asignar un género. Los peinados, los tocados, los atavíos u ornamentos pueden aparecer tanto en imágenes que se representan vestidas como desnudas, asexuadas o sexuadas.

Dime como vistes...

En una ciudad multiétnica como Teotihuacan, la sociedad plural que la integraba debió expresarse y diferenciarse mediante la indumentaria, los peinados y los tocados. Dichos elementos fungieron como marcadores sociales, ya que pueden servir como indicadores de estatus, afiliación

étnica, rango, edad y género (ANGUIANO, 1991: 58; CONIDES & BARBOUR, 2002: 422; DE LUCÍA, 2008: 20; RODRÍGUEZ SÁNCHEZ & DELGADO RUBIO, 1997; DELGADO RUBIO, 2017: 105-106; 2022: 75). Frente a otros muchos autores (MASTACHE, 1971 y 1996; MCCAFFERTY & MCCAFFERTY, 1996; ORR & LOOPER, 2014; RAMÍREZ, 2014) que han abordado la cuestión de la indumentaria y los textiles prehispánicos en distintas áreas de Mesoamérica, la producción de textiles en Teotihuacan ha recibido poca atención. Cabrera Cortés (1999 y 2000) refirió que, a pesar de la escasez de textiles recuperados en la antigua metrópolis, hay notables evidencias en la iconografía de la pintura mural, en ciertas vasijas decoradas, en la escultura y figurillas en piedra y cerámica que exhiben complejos diseños pintados, bordados o incrustados (plumas, conchas...) en los textiles de los ropajes o en los tocados.

En la tesis de doctorado (VILLALONGA, 2015) procedimos con aquellos casos en los que el análisis de la vestimenta nos permitía acercarnos a identificar el género del representado. Se tomaron como referentes las esculturas y figurillas en piedra que procedían de excavación. Aun así, para algunos de los elementos como los peinados, los complementos o la indumentaria, incorporamos en los listados piezas que procedían del Museo Nacional de Antropología de México (MNAM, a partir de ahora), porque mostraban los mismos tipos que se habían detectado para piezas procedentes de contextos controlados. Para ello partimos de los estudios previos: del corpus de figurillas con complementos que Séjourné (1966) publicó a partir del análisis de los 22.467 fragmentos de figurillas procedentes de sus excavaciones en Zacuala (1955-58) y en Tetitla (1963-64). En ese primer análisis ya detectamos que, frente a la enorme variedad que se observa en los dibujos de Mendoza y Romero, contrastamos fuertemente con la ausencia de esta variedad en la escultura. En nuestro caso la escultura presentó comparativamente muy poca diversidad con respecto a la indumentaria presente en el barro. Si bien Séjourné constituyó el punto de partida, también recurrimos, para aspectos puntuales como los peinados o tocados, a las referencias de Scott (2001) y Goldsmith (2000). Finalmente, y a pesar de la identificación de un sistema de escritura en Teotihuacan constituido por glifos (LANGLEY, 1986, 1991, 1992, 1993 y 2002; KING & GÓMEZ, 2004; TAUBE, 2000, 2001, 2002 y 2011), cuyo desciframiento ha presentado correspondencias con otros sistemas de escritura logográficos mesoamericanos (HELMKE & NIELSEN, 2021; NIELSEN, 2004; NIELSEN & HELMKE, 2008, 2011 y 2014), los estudios que avanzan en esta dirección se encuentran todavía en un estado embrionario. Aun así, sobresalen las investigaciones de Valdez Bubnova por lo que refiere a la presencia de signos en la indumentaria en los personajes representados en la pintura mural, en las vasijas de cerámica y en las propias figurillas teotihuacanas de las que apunta que: «[...] por medio de los vestidos y sus grafemas, al parecer, se distinguían, por lo menos, oficios, cargos, jerarquías, actividades, grupos sociales e incluso individuos» (VALDEZ BUBNOVA, 2012: 401). En consecuencia, y dado que además en

la litoescultura antropomorfa la presencia de estos glifos es escasa (VILLALONGA, 2015: vol. II, nº 25), se recurrió a fuentes históricas del Posclásico y etnográficas para cotejar y contrastar información.

Mira mi cabeza

En el adorno del cuerpo humano, los peinados y los tocados, además de una función social práctica como indicadores de la edad y de los grupos sociales, probablemente tuvieron una dimensión simbólica adicional. Al igual que sucede con las mujeres indígenas de México en la actualidad, es muy probable que la edad y el estado civil de la mujer prehispánica pudiera expresarse por medio del peinado (ANGUANO, 1991: 57). Además, siguiendo a Anguano: «*La función simbólico-religiosa del peinado y del tocado tiene (y tuvo) connotaciones mágicas, rituales y simbólicas*» (ANGUANO, 1991: 58). Y aunque no contamos en la litoescultura antropomorfa con tanta variedad ni en la forma ni en el diseño como la expresada a través del barro, desde luego hubo tocados que fueron dotados de un valor conceptual y simbólico. A esto mismo parecen apuntar las conclusiones a las que llegaron Conides y Barbour (2002), quienes, después de analizar las variantes de los diseños de los tocados en las figurillas cerámicas teotihuacanas, determinan que la estructura, peso y forma del tocado de banda ancha, de uso femenino, transmitía información acerca del linaje o el parentesco, especialmente en los rituales públicos. También Delgado Rubio (2017: 106) afirmaba que, lejos de ser una prenda de uso cotidiano, el tocado de banda ancha se empleó en exhibiciones públicas y religiosas como símbolo del linaje.

Y es que el cabello y su arreglo debió ser importante. Entre los mexicas del Posclásico el *tonalli*, uno de los principios anímicos del hombre, residía en la cabeza (LÓPEZ AUSTIN, 1989: 225). Por ello, una de las funciones del cabello era impedir precisamente que éste abandonara el cuerpo (VELA, 2016: 8). Desconocemos si entre los teotihuacanos las implicaciones de los peinados trascendieron también a este plano metafísico, pero podemos suponer que, por su variedad, complejidad e iconografía, debieron ser simbólicos, y los tocados actuaron como elemento de distinción de «[...] *casas nobles, oficios y orígenes étnicos*» (MANZANILLA *et al.*, 2011: 59). En Teotihuacan, la diversidad de peinados y tocados que se observa en las figurillas de cerámica o en la pintura mural contrasta con su escasa representación en la escultura.

Por razones obvias, en el análisis de los peinados descartamos las piezas fragmentadas total o parcialmente por la cabeza, así como las que presentaban un elevado grado de erosión. Quedan en reserva algunos casos dudosos que, por su estado de conservación o identificación, dificultan su categorización (VILLALONGA, 2015: 479). En términos interpretativos, y como se ha mencionado más arriba, consideramos que las figurillas de cerámica son pertinentes como elementos comparativos, ya que muestran un

extenso repertorio de tocados, de bandas e incluso de ausencia de peinado en la cabeza, que también se visualizan en la litoescultura.

Advertimos que no en todas las figuras se han representado los peinados: hay un conjunto considerable de esculturas y figurillas que no representan ningún tipo de peinado, sino que presentan su cabeza completamente lisa (VILLALONGA, 2015: 479). Para este caso que presenta la cabeza redondeada sin tocado y de superficie lisa, Goldsmith (2000: 52) apuntaba la posibilidad de que se tratara de representaciones de cabezas calvas o afeitadas. Un análisis de los datos anteriores nos permite afirmar que, salvo un par de excepciones, todos los individuos que integran este conjunto son asexuados.

En cuanto a las piezas de este conjunto sin peinado y asexuadas que proceden de contexto controlado, advertimos que la mayoría eran figurillas depositadas como ofrendas: en el entierro 14 del Templo de la Serpiente Emplumada (TSE, a partir de ahora), una escultura fue colocada como parte del entierro-ofrenda 2 de la Pirámide de la Luna, dos esculturas y una figurilla proceden del conjunto residencial 1D de la Ciudadela, considerado una unidad doméstica de la élite teotihuacana, y otra figurilla se excavó en el PAT 80-82 en la Ciudadela, pero sin poder precisar su localización. Otra posible escultura procede de la excavación de La Ventilla 92-94 pero sin localización exacta. Otra figurilla más, de un posible conjunto residencial de la élite, al norte del Palacio 1, una de las estructuras que rodea la Plaza de la Luna, en la Zona 6 durante el Proyecto 62-64, y otra de una habitación del conjunto Plaza Oeste. De salvamento procede otra figurilla más (VILLALONGA, 2015: 479).

En base a lo anterior, no parece que pueda establecerse un patrón de relación acerca de su distribución en este conjunto de asexuadas sin peinado, aunque sí existe un predominio de las figuras asexuadas sin peinado que fueron depositadas como ofrenda en conjuntos residenciales de la élite o relacionados con algunas de las principales estructuras cívico-ceremoniales de la ciudad.

Algunas de las esculturas que registramos sin peinado presentan no obstante una hendidura en la parte superior de la frente, que en algunos casos se prolonga hacia la parte posterior de la cabeza, y que tal vez debió servir para encajar alguna pieza o para colocar algún complemento como una diadema (VILLALONGA, 2015: nº 28), o tal vez para separar la frente del inicio del cuero cabelludo (VILLALONGA, 2015: nº 19, nº 131), o incluso para representar el inicio de un gorro ceñido. Una presenta en los laterales de la cabeza marcas de un posible tocado encajable (VILLALONGA, 2015: nº 27) y otra en el mismo lugar empleó una hilera horizontal de teselas en relieve [Figura 5] para sugerir tal vez el flequillo (VILLALONGA, 2015: 480).

El peinado suele representarse mediante la incisión de líneas verticales paralelas hechas de distintos modos, si bien no muy frecuentemente. En ocasiones, en la cabeza completamente despejada se aprovecha para representar el



Figura 2. Izquierda: Peinado que consiste en un mechón en el centro de la cabeza, a veces acompañado por dos laterales. Fuente: Séjourné (1966:figs.11-12, p.32). Figura 2b. Vista frontal y posterior de la escultura. Localización: Museo Nacional de Antropología de México. Sala teotihuacana. Vitrina 24. Objeto 8. N° inv. 10-2562. Dimensiones: 24,5 x 9,8 x 5,3 cm. Fotografía de la autora.

cabello mediante líneas incisas, aparentando las púas de un peine. Este tipo de peinado aparece en algunas esculturas asexuadas (VILLALONGA, 2015: n° 26, n° 225) [Figura 3].

En el caso de las representaciones femeninas, se ha constatado que algunos tocados dejan entrever el cabello por debajo de los mismos. Destacan dos modalidades de peinado: un tipo muestra bajo el tocado o cinta tipo diadema el pelo que sobresale a modo de flequillo corto [Figura 6]. Otra modalidad muestra además como puede representarse el cabello a los lados de la cara: justo terminando a la altura de las orejas se aprecia un saliente trapezoidal, más ancho en su base, por lo que podríamos denominarlo un corte de media melena [Figura 8]. En un solo caso se muestran las incisiones verticales que insinúan el cabello en estos laterales, y en el resto las incisiones se han suprimido quedando solo la forma. Podemos distinguir no obstante que, en algunos casos de figurillas femeninas asociadas al tipo esquemático y plano, se tiende a representar de manera muy simplificada este tipo de peinado.

Entre los peinados que habitualmente han sido identificados como masculinos, hemos identificado el mechón en la parte superior de la cabeza, pero en un solo ejemplar asexuado [Figura 2]. Séjourné, apoyándose en las fuentes de cronistas coloniales, menciona que el mechón «[...] único y en la cima del cráneo, es la marca del más alto valor. Valor de los guerreros tanto como de los sacerdotes sacrificadores» (SÉJOURNÉ, 1966: 33). Sue Scott también documentó las cabezas tipo retrato que presentaban mechón en el centro o a los lados de la cabeza (2001: 30, pl. 16-17). Según la autora, constituyen un tipo transicional, por su técnica de manufactura (elaboradas a mano y no en molde) y por su posición estratigráfica, ya que aparecen a partir de la época Miccaotli-Tlamimilolpa. Por su parte Goldsmith (2000: 64), que denomina esta tipología como *mohawk*, la caracteriza por presentar una banda de pelo del frontal en la parte



Figura 3. Escultura antropomorfa asexuada/femenina¿?. Excavada en el PAT 80-82, en la Ciudadela, lado Este del templo de Quetzalcoatl, frente 5, en la plataforma denominada "1G". Estructura 1Q Ciudadela, un basamento que se desplanta de la plataforma 1G. Localización: Museo de la Cultura Teotihuacana, Teotihuacan. N° inv. 10-333079. Dimensiones: 75 x 18 x 12,5 cm. Material: Serpentinita. Fuente: Berrin y Pasztory (1993: cat. 14, p. 178). Detalle del peinado asimétrico en vista frontal, lateral y posterior a partir del dibujo modificado de Jarquín *et al.* (1982a:dibujo 1). Derecha: Peinados/tocados asimétricos en las figurillas de arcilla. Fuente: L. Séjourné (1966: fig. 20).

posterior de la cabeza, quedando afeitado el resto. Sugiere que, aunque puede tratarse efectivamente de una representación de pelo, no descarta que pudiera tratarse de un tipo de tocado.

Mención aparte de este ejemplar asexuado merecen también *stricto sensu* dos representaciones masculinas de peinado que se han localizado. En un caso, el ejemplar procedente de la Ofrenda 1 del TSE define su género por el *maxtlatl* (VILLALONGA, 2015: n° 239) y exhibe el pelo representado con incisiones paralelas. En otro caso, a pesar de que se conserva solamente la cabeza en tecali con dos mechones representados en los parietales y dos círculos sobre la frente (VILLALONGA, 2015: n° 182), otras representaciones cerámicas análogas evidencian que se trata efectivamente de representaciones masculinas (SCOTT, 2001: 40).

Tocados: «andamios aéreos»

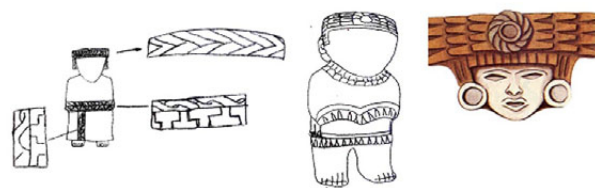
En general, «[...] el uso de tocados específicos de acuerdo con la pertenencia a un grupo social, a la posición en el mismo y a la ocasión [...]» (VELA, 2016: 8) es algo presente para la mayoría de regiones, culturas y épocas en Mesoamérica. Los tocados son los complementos de la cabeza que admiten más variaciones y formas, ya que su función no fue solamente indicar el estatus, sino, como se ha mencionado, se emplearon en distintos contextos, ceremoniales y rituales públicos o en determinadas actividades. Séjourné (1966: 79) indica que en Teotihuacan estos «andamios aéreos» fueron copiados con minuciosidad.

Sin embargo, prestando atención a los detalles en frescos y esculturas, en realidad, en la litoescultura antropomorfa no se da tanta variedad, y los detalles se simplifican extraordinariamente. En la pintura mural de Teotihuacan se ha identificado un tocado distintivo, el llamado «tocado de borlas», que ha sido objeto de distintas interpretaciones (MANZANILLA, 2008; MILLON, 1973 y 1988; PASZTORY, 1978; PAULINYI, 2001; VON WINNING, 1984) acerca de sus portadores. En la escultura en piedra no se ha identificado este singular atavío, ya que como se ha mencionado existe menor diversidad.

Tampoco se ha representado específicamente en la litoescultura el designado como «tocado de banda ancha», tal y como se conoce en las figurillas cerámicas. En escultura nunca sobresale el ancho del tocado del ancho de la figura, a diferencia de la cerámica. Por eso suelen ser designados como tocados de banda o turbantes, distintivos del género femenino. Para el género masculino y asexuado aparecen los tocados en forma de T invertida con sus variantes y los tocados de tipo montera, con sus complementos adicionales, como el resplandor, y finalmente dos tipos más: el casco hemisférico y el gorro.

Acerca del material con el que se confeccionaron algunos de estos tocados, resulta complejo determinar cómo se elaboraron y de qué materiales estaban confeccionados, aunque existen algunas propuestas. L. Séjourné (1966: 68) consideraba que los tocados podían haberse elaborado con algún tipo de material rígido, como cuero, papel o corteza de árbol y algodón o fibra vegetal para las telas, y tal vez se empleó una especie de armazón interno que actuara de sostén (SÉJOURNÉ, 1966: 55).

Si cotejamos con las fuentes del s. XVI, que son las que cuentan con mayor información sobre las pautas de uso, características formales y significados, éstas mencionan que en los tocados de la cultura mexicana se emplearon plumas, pieles, textiles, papeles e incrustaciones de piedras preciosas y conchas (VELA, 2016: 8) y parece plausible que algunos de estos materiales se encontraran también cosidos o adheridos a los tocados teotihuacanos. Cowgill (2015: 180) menciona que, aunque en la iconografía aparecen plumas y pieles, estos materiales no han sobrevivido, igual que el papel. Por la fragilidad de los materiales con los que fueron elaborados, los ejemplares prehispánicos de tocados que han sido recuperados en excavaciones arqueológicas son escasos (VELA, 2016: 67). En Teotihuacan se han conservado escasos fragmentos de textiles. De hecho, hasta hace apenas dos décadas, solo se habían reportado cincuenta y cinco fragmentos de textiles confeccionados con fibras vegetales: algodón, importado de la Costa del Golfo o de la Costa del Pacífico, y maguey, que probablemente se plantaba en Teotihuacan y en sus áreas adyacentes (CABRERA CORTÉS, 2000: 7 y tabla 1). Sin embargo, la excavación del centro del barrio de Teopancazco permitió identificar un sector designado como «la sastrería»: un lugar de producción de trajes, atavíos y tocados para las élites intermedias, entre los que destacan altas concentraciones de conchas, agujas y adornos de hueso y barro (botones) y hasta



Dibujo 1. Diseños en las bandas o diademas de la cabeza y en la indumentaria de algunas de las esculturas femeninas (véase figura 8 y figura 1b). Dibujo de la autora. Derecha: Tocado con disco concéntrico y plumas alrededor procedente de las figurillas de cerámica. Fuente: L. Séjourné (1966: fig. 57C).

pintaderas con las que estamparían diseños en la indumentaria (AGUAYO, 2008; MANZANILLA *et al.*, 2011: 82).

En la escultura antropomorfa, los tocados en forma de banda se asemejan a los turbantes rectangulares y aparecen en representaciones femeninas. En pocas ocasiones son completamente lisos, ya que suelen presentar motivos decorativos en la parte frontal, como un disco concéntrico o flor rodeado de plumas, o detalles geométricos como trenzados [Figura 4] o un diseño estilizado del tipo espiga [Dibujo 1a, Figura 6 y 8]. La escultura [Figura 1b] presenta un tocado ceñido o adaptado a la cabeza, con un disco concéntrico en la parte frontal, y en el resto decoración de un elemento en forma ovalada, tal vez plumas, muy semejante al que Séjourné reproduce (1966, fig. 57 A, dibujo c) y es idéntico al que J. Testard y Serra Puche han identificado como «tocado de círculo central sobre atajo de plumas» (2011: 227) presente en un conjunto de figurillas fechadas en el Epiclásico 600-900 d.C., procedentes de depósitos rituales en la Pirámide de las Flores de Xochitécatl, Tlaxcala. Otro ejemplar procedente de excavación, pero en este caso de atribución de género dudosa, ya que podría ser femenino en razón de los círculos que se insinúan en el pecho, permite documentar un tipo de tocado asimétrico [Figura 3], ejemplar único en la escultura por el momento. Muestra un tocado de banda rectangular con una asimetría central que permite dejar al descubierto el peinado que cae sobre la frente en líneas paralelas. Séjourné los documentó en las figurillas (1966, fig. 20), pero afirma que en las fuentes no se menciona nada acerca de ellos.

Existen casos insólitos de los que apenas tenemos una muestra conformada por un ejemplar que procede de excavación hasta el presente: uno de estos ejemplos es el tocado escalonado o tipo almena [Figura 1 a], que posee la estatua femenina depositada como ofrenda en el entierro-ofrenda 2 de la Pirámide de la Luna. Algunos autores sostienen que este tocado está asociado al culto al maíz (SUGIYAMA & LÓPEZ LUJÁN, 2006 b:133-134).

Los tocados más frecuentes en esculturas masculinas y, en menor proporción en las asexuadas, son los que presentan una forma de T invertida, con los extremos variables en longitud o incluso redondeados. Para esta categoría



Figura 4. Escultura antropomorfa femenina. Localización: Museo Nacional de Antropología de México. Sala teotihuacana. Vitrina 24. Objeto 9. N° inv. 10-2587. Dimensiones: 9,10 x 3,70 x 0,10 cm. Fotografía de la autora.

se pueden encontrar dos variantes: los tocados en forma de T invertida simple (VILLALONGA, 2015: n° 113, n° 226, n° 333 por citar algunos) que se dan en representaciones masculinas y en un único caso asexuado cuyo origen desconocemos.

Otra variante de este tipo es mucho más común en las representaciones y se caracteriza por presentar unas solapas o salientes laterales que suelen retraerse hacia atrás y que algunos autores han venido en designar como «tocado estilo de montera» (MÜLLER, 1965: 121-122). Por otro lado, a los tocados en forma de T invertida con montera puede acoplarse una pieza, designada como «resplandor» por Rubín de la Borbolla (1947), que complementa posteriormente el tocado. Suele encajarse a la figura mediante un botón en la parte posterior de la figura [Figura 9]. Este elemento

suelen llevarlo las figurillas en piedra verde que fueron definidas del tipo A.1 y A.2 (VILLALONGA, 2015: 262-263), que pertenecen al género masculino. Al parecer, el resplandor no es distintivo o complementario del tocado del tipo montera, sino que depende del personaje que lo lleva, ya que, en las figurillas excavadas en 1939 por Rubín de la Borbolla (1947: fig. 15 y 18) en el Templo de Quetzalcoatl (TSE), varios resplandores se asociaron a figurillas que no llevaban ningún tipo de tocado. Resulta de interés mencionar que O. Cabrera (1995: 280) apuntó que gran parte de las figuras representadas en el pórtico 2, mural 2, de Tepantitla, el llamado Tlalocan, parecen llevar este mismo tipo de tocado en forma de T.

También se ha registrado una especie de gorro ceñido a la cabeza, que se ha encontrado como elemento característico de algunas representaciones masculinas y que aparece representado también en un par de asexuados (VILLALONGA, 2015: n° 116, n° 19). Los cascos representados difieren del gorro, ya que pueden adoptar literalmente la forma de un casquete en forma hemisférica de apariencia más o menos rígida. En ambos casos los gorros y los cascos suelen ser lisos, es decir sin decoración, aunque algún ejemplar presenta unas estrías en relieve. (VILLALONGA, 2015: 485-486).

Algunos de los adornos: collares y pulseras

Collares sólo los hemos encontrado representados, mediante relieve o incisión, en tres figuras femeninas (VILLALONGA 2015: 492) (Figura 1 b), y pulseras sólo han sido halladas en un único ejemplar femenino: la monolítica y monumental escultura conocida prosaicamente como Chalchiutlicue, o diosa del agua [Figura 7]. La escasez en la representación plástica de éstos, comparada con el amplio repertorio presente en la pintura mural o en las figurillas de cerámica, podría explicarse si consideramos que tal vez no se representaban en la piedra porque fueron elaborados en otros materiales para ser posteriormente colocados encima, como veremos en algún ejemplar que así los ha conservado. Hemos registrado un par de casos de esculturas asexuadas que llevaron collares [Figura 5]. Ambas proceden de entierros-ofrenda asociados a los edificios que integraban la Pirámide la Luna (véase la otra en VILLALONGA, 2015: T. II, n° 225; SUGIYAMA & LÓPEZ LUJÁN, 2006 a: 38). En ambos casos, el collar no se ha trabajado directamente en piedra sobre la escultura, sino que se trataba de un collar formado por varias cuentas en piedra verde y actuaba como un ornamento separado que fue colocado sobre la escultura una vez trabajado en jade o piedra verde. También formando parte de la Ofrenda 45 explorada en el túnel bajo el TSE, en el marco del Proyecto Tlalocan, aparecieron cuatro esculturas antropomorfas [Figura 6]. Tres de ellas fueron identificadas como femeninas por la presencia de la falda y del *quechquemiltl*; y una de menor tamaño, desnuda y asexuada, fue interpretada como masculina. El hallazgo, entre otros materiales, de cuentas de piedras verdes y jadeíta esparcidas alrededor de las figuras pudo deberse al desprendimiento de unos bultos sagrados



Figura 5. Escultura antropomorfa asexual. N. inv. 10-615743 0/14. La escultura elaborada en mosaico procede del Entierro 6 en la parte central del Edificio 5 de la Pirámide de la Luna. La escultura llevaba un collar de diez cuentas esféricas y una tubular. S. Sugiyama, L. López Luján (2006). Dimensiones: 31 x 15,6 x 7,6 cm. Fotografía de la autora.

que llevarían a la espalda y las identificarían como equivalentes a los *teomamaque* del Posclásico, representaciones de los ancestros guías y fundadores de Teotihuacan (GÓMEZ CHÁVEZ, 2018: 54). Asimismo, formaron parte de los collares que llevarían estas representaciones cuentas de serpentina y otras piedras verdes.

Parece ser que para el caso masculino los collares se debieron sustituir por una especie de bufanda, como señaló Cabrera (1995), o tal vez una especie de capita corta como la que reproduce Séjourné (1966: fig. 111 a), detectada en algunas figurillas. Este tipo de complemento se ha registrado únicamente para las figurillas masculinas que proceden de las ofrendas en TSE y que llevaban este complemento alrededor del cuello. En dos ocasiones se ha registrado un pectoral ovalado de piedra jadeíta o similar: en un caso éste fue colocado en el pecho de la figurilla depositada como parte del entierro-ofrenda en la Pirámide de la Luna (SUGIYAMA & LÓPEZ LUJÁN, 2006 a: 38). También en la escultura que formaba parte de la ofrenda 2 en la Pirámide del

Sol (SUGIYAMA, SUGIYAMA & SARABIA, 2014: 24) se indica que colgaba una pequeña cuenta de jade. Nos queda la duda de si la hachuela antropomorfa en jadeíta verde gris, que surgió entre los escombros del montículo III y que fue excavada en la Zona IV durante el Proyecto Arqueológico Teotihuacan 62-64, presenta un collar de cuentas (VILLALONGA, 2015: T. II, n° 183]. Esta singular figurilla de la que hasta hace poco solamente conocíamos su existencia a partir del dibujo que publicó Müller (1965: lám. XXI-c3) y que fue recientemente localizada en la bodega del MNAM, es masculina, a juzgar por la representación del *maxtlatl*.

Cubrir el cuerpo: entre el pudor y la vanidad

Mencionaba Martínez Cruz (2020: 135) que la indumentaria de un pueblo se forma por la presencia «*de tres sentimientos universales: la necesidad física de cubrir el cuerpo, los clamores del pudor y las exigencias de la vanidad*». En el caso que nos ocupa, y frente al mayor porcentaje de esculturas asexualizadas (40%), parece claro que la decisión de representar sobre la piedra la indumentaria fue una elección deliberada. Ésta permitió identificar el género obteniendo cuarenta y cuatro ejemplares que constituyen un 12% de las esculturas femeninas y un 19% de las masculinas (VILLALONGA, 2015: 434). [Gráfico 1]

Para analizar la indumentaria de las esculturas y figurillas, se seleccionaron los ejemplares procedentes de contexto controlado que no estuvieran fragmentados o incompletos, naturalmente que no estuvieran desnudos y que mostraran buenas condiciones de conservación, descartando los ejemplares erosionados. También nos apoyamos en los ejemplares del MNAM, descartando los casos antes mencionados, así como los ejemplares dudosos.

En base a lo anterior, puede considerarse que la mayor parte de la indumentaria femenina se compone de la falda y el *quechquemitl* que cubre el pecho hasta la cintura, ya sea en forma recta (SÉJOURNÉ, 1966: fig. 144) o creando un triángulo (SÉJOURNÉ, 1966: figs. 145 y 146). Sejourné menciona que las mujeres de Teotihuacan empleaban una falda, una capa anudada bajo el mentón y el *quechquemitl*. No hemos localizado en los ejemplares líticos analizados representaciones de capas anudadas. Al respecto del concepto aclara:

«La palabra *quechquemitl* está compuesta por *quechtli*, cuello, hombro, y *quémitl*, vestido, que Rémi Siméon traduce por “especie de vestimenta que cubre el cuello”. Lo que distingue el *uipilli* del *quechquemitl* es, entonces, principalmente el hecho de que, por su forma larga y derecha, el *uipilli* necesita enmangaduras, mientras que el *quechquemitl* es de una sola pieza, sin costuras: o sea que, mientras que el *quechquemitl* cubre los brazos, el *uipilli* los deja invariablemente afuera, tenga o no mangas» (SÉJOURNÉ, 1966: 215).

El origen de esta prenda se vincula a la región del Golfo y al complejo Teteoinnan o Madre Tierra en las versiones de Tlazoltéotl y Xochiquetzal. (TESTARD & SERRA PUCHE,



Figura 6. Tres de las cuatro esculturas que fueron excavadas en la cámara cerca del final del túnel, formando parte de la Ofrenda 45, del Proyecto Tlalocan. Zona de Monumentos Arqueológicos de Teotihuacan. INAH. N.º inventario no disponible. Dimensiones: (izquierda) 52 x 23,5 cm; (centro) 36 x 16,5 cm; (derecha) 52 x 23,5 cm.

2011: 219). Por su parte, Anawalt (1990: 58) apunta que entre los aztecas el *quechquemiltl* fue una prenda empleada en propósitos especiales, restringido a un ámbito ritual-ceremonial, lo que a su vez implicaría que es una indumentaria que conlleva especiales significados históricos o religiosos.

Las esculturas femeninas provenientes de contexto arqueológico llevan representada habitualmente esta prenda, que cubre el busto o torso y cae recto hasta la altura de la cintura o bien crea un triángulo a la altura de la cintura. En cualquier caso, en algunos de estos ejemplares, no sólo los brazos, sino también las manos quedan ocultas bajo esta prenda [Figura 6]. No obstante, encontramos algunos casos que merecen ser mencionados. La Diosa de las Aguas o Chalchiutlicue [Figura 7] levanta esta prenda recta con sus manos dejándolas así visibles al frente. Posiblemente la escultura [Figura 1 b y dibujo 1 derecha] parece que pretende reflejar en los laterales de su cuerpo los dedos de las manos con las uñas, así como la Figura 4, que muestra de manera esquemática los dedos.

Respecto a la decoración o diseños que se encuentran acompañando esta prenda cabe advertir que los ejemplares analizados, que normalmente no presentan decoración, corresponden a las esculturas de menores dimensiones; sin embargo, todos los ejemplares escultóricos de mayores dimensiones presentan diseños que se concentran en el reborde inferior. Llama la atención la variedad de éstos: diseños de triángulos que parecen imitar flecos, líneas paralelas o diagonales [Figura 6] y diseños de entrelazados combinados con una hilera de motivos geométricos en forma de

T o tau [Dibujo 1 izquierda y Figura 8]. Para otros, este diseño «... may identify the figure as Teotihuacano of high status or as a person related to the Teotihuacan temple/palace hierarchy» (TURNER, 1988: 191). La estatua monolítica de Chalchiutlicue lleva un *quechquemiltl* adornado en su parte baja con dos franjas paralelas, y la tercera tiene un diseño de espiral muy erosionado, pero todavía visible [Figura 7]. Este diseño se repetirá en la parte baja de su falda y es semejante al que publica Séjourné para la indumentaria de algunas figurillas (1966: figs. 145 y 148; 1994: 229).

La falda o *cueitl*, más o menos larga, con caída recta o trapezoidal, es la prenda que se representa cubriendo las partes inferiores en los ejemplares femeninos. Esta prenda puede pertenecer, según su grado de elaboración, a un contexto secular o ritual. Anawalt (1990 [1983]: 33-34) añade además que el grado de decoración en el cuerpo de la falda no sólo implica entre los aztecas referencias a la clase social y al contexto ritual, sino también a la edad. Volvemos a constatar como en los ejemplares escultóricos se da, exceptuando un par de casos, decoración de la misma. A parte del diseño que presenta la estatua de la diosa ya citado, otros dos ejemplares siguen el mismo patrón que aparecía también en el *quechquemiltl*: para la escultura [Figura 1b, Figura 6 y Figura 8], encontramos el diseño en forma de T y los elementos de entrelaces en vertical; y para la [Figura 1b] la parte inferior de la falda reproduce el mismo diseño que el borde del *quechquemiltl*. Por lo general y según lo observado, a pesar de que existen contadas excepciones [Figura 4], podemos concluir que no se representan diseños en las faldas de las figurillas de menores dimensiones.



Figura 7. Diosa de las Aguas o Chalchiutlicue. Plaza de la pirámide de la Luna, Teotihuacan. Localización: Museo Nacional de Antropología de México. Sala teotihuacana, pieza suelta 13. N° inv. 10-1163. Dimensiones: 316 x 165 x 165 cm. Fotografía de la autora.

Los hombres suelen llevar taparrabos o *maxtlatl*: «[...] la prenda tradicional mesoamericana [...] una angosta tira de tela, que se pasaba por la entrepierna, sujetándose a la cintura, cubriendo el sexo, protegiéndole y principalmente ocultándolo [...]» (Solís 2004: 21). Aunque no sea una de las modalidades más representadas en las esculturas y figurillas, la más sencilla de todas las reproducidas por Séjourné (SÉJOURNÉ, 1966: figs. 65 a, 65 b y 65 c) tiene su equivalente en algunos de los ejemplares provenientes de contexto controlado. En algunos casos el *maxtlatl* se ha representado en forma de banda o faja ancha muy simplificada, como una franja horizontal lisa más o menos ancha insinuada mediante dos líneas paralelas grabadas una a la altura de la cintura y la otra unos centímetros justo por debajo, a veces coincidiendo con las manos que se encuentran a lado y lado del cuerpo [Figura 9]. Llama la atención que en realidad ambas líneas que pretenden recrear el taparrabos se encuentran por encima de la zona donde debería haberse representado. De hecho, la línea inferior a veces actúa de



Figura 8. Figura antropomorfa femenina. Fue excavada en la habitación 14 del Conjunto Plaza Oeste durante el Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82. Localización: Museo de la Pintura Mural Beatriz de la Fuente, Teotihuacan. N° inv.: 10-213190. Dimensiones: 40,2 x 17,4 x 7 cm. Fotografía de la autora.

delimitador de las extremidades inferiores. En algún caso, también se han duplicado las franjas horizontales y además se han marcado las ingles en la figurilla, aunque no podemos estar seguros de si en realidad lo que se quiso mostrar fue la insinuación de un taparrabos. Pero en la inmensa mayoría de ocasiones, no es ésta la forma más común, sino que se ha rellenado esta banda o faja con un elemento trapezoidal frontal, un poco más estrecha arriba y más ancho en su base. Este mismo diseño se suele reproducir en la parte posterior de la figurilla, aunque se dan algunas excepciones. Si bien hay cierta variedad en la forma, no se han detectado patrones o diseños incisos o esgrafiados en los *maxtlatl*.

A modo de colofón

El estudio del género en la escultura antropomorfa teotihuacana permite distinguir dos categorías: o bien las esculturas representaron su indumentaria incisa, merced a la cual podemos inferir el género de las mismas; o, si están desnudas, se plasmaron en ellas los caracteres sexuales primarios, siendo ésta las menos de las veces, ya que

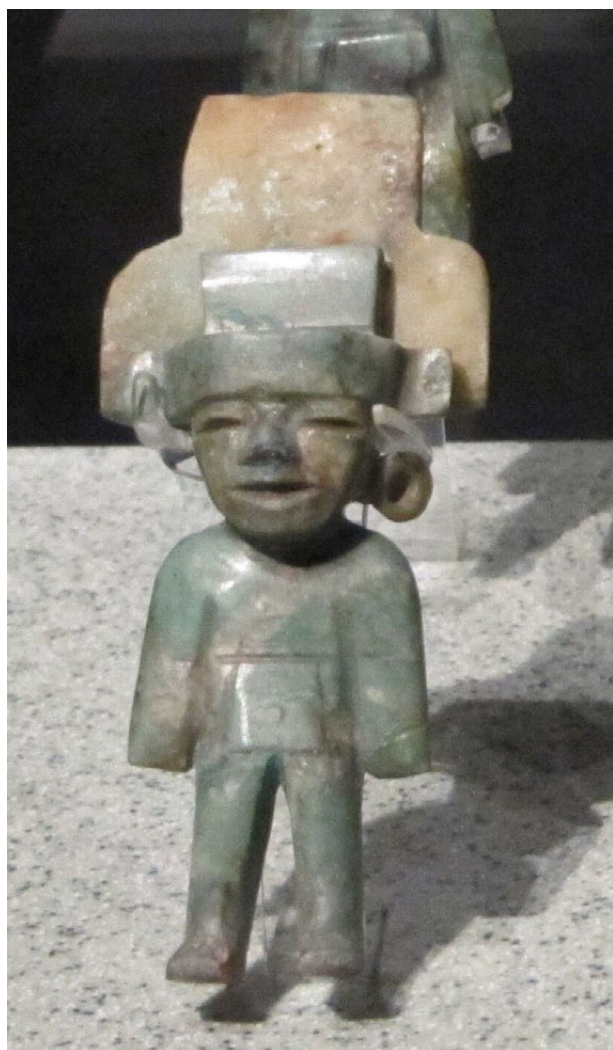


Figura 9. Figurilla antropomorfa masculina con *maxtlatl* o faja y tocado en forma de "T" invertida con resplandor en la parte posterior. Ofrendas excavadas por A. Caso, Rubín de la Borbolla, D'Aloja y Pérez en el TSE en 1939. Localización: Museo Nacional de Antropología. Sala Vitrina3. Objeto 19. N° inventario 10-0009642. Dimensiones: 8 x 3,6 x 1,8 cm. Fotografía de la autora.

en su gran mayoría son asexuadas. Para este segundo caso, no podemos descartar la posibilidad de que la indumentaria fuera temporal, es decir, que las esculturas fueran vestidas según la ocasión con materiales, tocados y complementos efímeros, y que mediante dichos elementos asignaron el rol de género.

La escultura en piedra en Teotihuacan comparte algunos elementos de la indumentaria, del peinado y tocados representados en las figuras de arcilla o en la pintura mural, aunque ésta presenta menor variedad. Tampoco hay evidencia de posturas específicas en la litoescultura que designen un género u otro, ni se han conservado en sus manos objetos asociados a un oficio a partir de los cuales se permita deducirlo.

Se constata que el grado de intervención de la indumentaria a la hora de definir su género es variable: las prendas como el *quechquemitl* y el enredo para la mujer o el *maxtlatl* para el hombre son el indicador básico. En la metrópolis del altiplano, los distintos grupos étnicos también debieron diferenciarse mediante los peinados, los tocados y la iconografía de sus diseños. Los peinados se representan casi exclusivamente en imágenes femeninas o asexuadas. Los tocados pueden aparecer tanto en imágenes que se representan vestidas como desnudas, asexuadas o sexuadas; aunque en este caso se evidencia una mayor presencia de tocados en imágenes sexuadas. Asimismo, parece que existieron distintos grupos de tocados que fueron compartidos en representaciones masculinas y asexuadas, como el tocado en forma de T invertida y sus variantes, que, si bien aparece en mayor proporción en ejemplares masculinos, también se encuentra en imágenes asexuadas. En cambio, el tocado de banda, diadema o turbante es exclusivo de representaciones femeninas. Finalmente, los collares han aparecido, ya sea incisos sobre la escultura o como objetos físicos (collar de cuentas, pectoral ovalado) ornamentando el cuello de esculturas asexuadas y femeninas.

Tal y como sucede con mayor diversidad en las figurillas cerámicas o en el arte mural, también en la escultura se evidencia que son especialmente las mujeres quienes, a través de los diseños incisos en la indumentaria, ya sea en el *quechquemitl*, la falda o el enredo, así como por el tipo de peinado, la forma y el diseño del tocado, transmitieron información acerca del linaje, el parentesco, tal vez la edad y otros aspectos culturales. Para el caso de los ejemplares masculinos, inferimos que, si bien hay cierta variedad en la forma, no se han detectado diseños incisos o esgrafiadados en los *maxtlatl* que puedan ser portadores de un valor semiótico. Es probable entonces que en los casos masculinos y asexuados el tipo de tocado fuera el único indicador de rango, edad, linaje u otros elementos conceptuales o simbólicos.

.....

A Victòria, mi maestra, mi tutora, dedico este texto con la pretensión de poner en valor el tema al que ha consagrado una parte de su vida académica: el tejido. Trama y urdimbre que trasciende a los cinco sentidos, ya que: «[...] con el gusto identificamos fibras, con el tacto estrujamos el tejido, con el oído escuchamos sus particulares sonidos, con el olfato identificamos tintes naturales y con la vista interpretamos sus símbolos» (MARTÍNEZ, 2020:135).

.....

Nota: En este texto se ha normalizado la ortografía del náhuatl según las normas del GDN (*Gran Diccionario Náhuatl*).

Bibliografía citada

- AGUAYO, E. (2018). «La sastrería de Teopancazco: la producción artesanal vista desde la cerámica». En L. R. MANZANILLA (ed.), *Teopancazco como centro de barrio multiétnico de Teotihuacan. Los sectores funcionales y el intercambio a larga distancia*, 421-446. México: UNAM, IIA.
- ALLAIN, A. (2004). *La sculpture dans la civilisation de Teotihuacan*. Tesis de doctorado. París: Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne.
- ANAWALT, P. R. (1990 [1983]). *Indian Cloting before Cortés. Mesoamerican costumes from the Codices*. Norman (Oklahoma): University of Oklahoma Press.
- ANGUANO, M. (1991). *Peinados y tocados femeninos*. México: Offset Multicolor.
- ARROYO, S. R. (2004) «Elogio del cuerpo». *Artes de México: Elogio del cuerpo mesoamericano*, (69): 8-17.
- CABRERA CORTÉS, M. O. (1995). *La Lapidaria del Proyecto Templo de Quezalcoatl 1988-1989*. Tesis de doctorado. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- (1999). *Textile production at Teotihuacan, México*. Tesis de Maestría. Tempe (Arizona, EUA): Arizona State University.
- (2000). *La producción de textiles en Teotihuacan*. Mecanoescrito. Tempe (Arizona, EUA): Arizona State University, Departamento de Antropología.
- CONIDES, C. & BARBOUR, W. (2002). «Tocados dentro del paisaje arquitectónico y social de Teotihuacán». En M. E. RUIZ GALLUT (ed.), *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, 411-430. México: CONACULTA, INAH.
- COWGILL, G. L. (2015). *Ancient Teotihuacan. Early urbanism in Central Mexico*. Nueva York: Cambridge University Press.
- DE LA FUENTE, B. (1989). *Peldaños en la conciencia. Rostros en la plástica prehispánica*. México: UNAM, Serie «Colección de arte», nº 39.
- (2004). «El cuerpo humano: gozo y transformación». En A. LÓPEZ AUSTIN, F. SOLÍS y F. EHRENBURG (eds.), *Cuerpo y Cosmos: Arte escultórico del México Precolombino*, Catálogo de exposición, 31-43. Barcelona: Lunwerg / Fundació La Caixa.
- (2005). «Trazos de una identidad». En F. SOLÍS (ed.), *El Imperio Azteca*, Exposición comisariada por Felipe Solís, 38-52. México: Conaculta INAH / Bilbao: Guggenheim.
- DE LUĆIA, K. (2008). «Looking Beyond Gender Hierarchy: Rethinking Gender at Teotihuacan, Mexico». *Archaeological papers of the American Anthropological Association*, vol.18 (1): 17-36.
- DELGADO, J. (2017). «Las mujeres de Teotihuacán: prestigio, poder e incertidumbre». *Arqueología, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Segunda época, (52): 98-120.
- (2022). «Maternidades políticas. Análisis del hallazgo de una ofrenda femenina en Teotihuacan». *Arqueología mexicana*, 173: 72-79.
- GENDROP, P. & DÍAZ BALERDI, I. (1994). *Escultura azteca. Una aproximación a su estética*. México: Trillas.
- GOLDSMITH, K. C. (2000). *Forgotten Images: A Study of the Ceramic Figurines from Teotihuacán*. Tesis de doctorado. Riverside (California): University of California.
- GÓMEZ CHÁVEZ, S. (2018). «The Underworld at Teotihuacan: The Sacred Cave under the Feathered Serpent Pyramid». En M. H. ROBB et al, *Teotihuacan: City of water, city of fire*. 48-55. San Francisco: Fine Arts Museum, University of California Press.
- HELMKE, C. & NIELSEN, J. (2021). «Teotihuacan Writing: ¿Where are We Now?». *Visible Language*, 55 (2): 30-73.
- JARQUÍN PACHECO, A. M. & MARTÍNEZ VARGAS, E. (1982). «Una escultura tardía teotihuacana». En R. CABRERA; I. RODRÍGUEZ; N. MORELOS (coords.), *Teotihuacan 1980-82. Primeros resultados*, 121-127. México: INAH, Proyecto Arqueológico Teotihuacan.
- KING, T. & GÓMEZ CHÁVEZ, S. (2004). «Avances en el desciframiento de la escritura jeroglífica de Teotihuacan». En M. E. RUIZ GALLUT & A. PASCUAL SOTO (eds.), *La Costa del Golfo en tiempos teotihuacanos: propuestas y perspectivas. Memoria de la Segunda Mesa Redonda*, 201-244. México: CONACULTA/INAH.
- LANGLEY, James C. (1986). *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in Mesoamerican Culture of the Classic Period*. Oxford: BAR International Series nº 313.
- (1991). «The Forms and Usage of Notation at Teotihuacan». *Ancient Mesoamerica*, 2 (2): 285-298.
- (1992). «Teotihuacan Sign Clusters: Emblem or Articulation?». En BERLO J. C. (ed.), *Art, Ideology and the City of Teotihuacan*, 247-280. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- (1993) «Symbols, Signs, and Writing Systems». En K. BERRIN & E. PASZTORY (eds.), *Teotihuacan. Art from the city of the gods* (129-139). Nueva York: Thames & Hudson.
- (2002). «Teotihuacan Notation in a Mesoamerican Context: Likeness, Concept and Metaphor». En M. E. RUIZ GALLUT (ed.), *Ideología y política a través de los materiales, imágenes y símbolos, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, 275-301. México: CONACULTA / INAH UNAM / IIA-III.
- LÓPEZ AUSTIN, A. (1989 [1980]). *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. México: UNAM, 3ª ed.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, M. (2016). «Erotismo y belleza en la antigua cultura náhuatl: aproximaciones para su estudio». *Revista Española de Antropología Americana*, (46): 117-139.
- MANZANILLA, L. R. (2008). «La iconografía del poder en Teotihuacan». En G. OLIVIER, *Símbolos de poder en Mesoamérica* (111-131). México: UNAM, IIH, Serie «Culturas Mesoamericanas», nº 5.
- MANZANILLA, L.R., et al. (2011). «Producción de atavíos y tocados en un centro de barrio de Teotihuacan». En L. R. MANZANILLA & K. G. HIRTH (eds.), *Producción artesanal y especializada en Mesoamérica. Áreas de actividad y procesos productivos*, 59-85. México: INAH, UNAM, IIA.
- MARTÍNEZ CRUZ, A. (2020). «El tejido del tiempo: el diseño en el textil prehispánico mexicano». *Papeles de Cultura Contemporánea*, 23: 133-146.
- MASTACHE, A. G. (1971). *Técnicas prehispánicas del tejido*. «Serie Investigaciones», nº 20. México: INAH.
- (1996). «El tejido en el México Antiguo». *Arqueología mexicana*, (17): 17-25.
- MCCAFFERTY, S. D. & MCCAFFERTY, G. G. (1996). «Spinning and Weaving as Female Gender Identity in Post-Classic Mexico». En M. BLUM SCHEVILL; J. C. BERLO; E. B. DWYER (eds.), *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Anthology*, 19-44. Austin: University of Texas Press.
- MILLER, A. (1973). *The Mural Painting of Teotihuacán*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

- MILLON, C. (1973). «Painting, Writing and Polity in Teotihuacan». *American Antiquity*, 38 (3): 294-314.
- (1988). «A reexamination of the Teotihuacan tassel headdress insignia». En K. Berrin (ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees. Reconstructing the Murals of Teotihuacan* (114-134). San Francisco (California): Fine Arts Museum.
- MÜLLER, F. (1965). *El material lítico de Teotihuacan*. Informe mecanoscrito en el Centro de Estudios Teotihuacanos, Zona Arqueológica. Teotihuacan, México.
- NIELSEN, J. (2004). «The Coyote and the Tasseled Shield: A Possible Titular Glyph on a Late Xolalpan Teotihuacan Tripod». *Mexicon* 26 (3): 61-64.
- NIELSEN, J. & HELMKE, C. (2008) «Spearthrower Owl Hill: A Toponym at Atetelco, Teotihuacan». *Latin American Antiquity*, 19 (4): 459-474.
- (2011). «Reinterpreting the Plaza de los Glifos, La Ventilla, Teotihuacan». *Ancient Mesoamerica*, 22 (2): 345-370.
- (2014). «House of the Serpent Mat, House of Fire: The Names of Buildings in Teotihuacan Writing». *Contributions in New World Archaeology*, (7): 113-140.
- ORR, H. & LOOPER, M.G. (eds). (2014). *Wearing culture. Dress and Regalia in Early Mesoamerica and Central America*. Boulder: University of Colorado Press.
- PASZTORY, E. (1978). «Artistic traditions of the Middle Classic Period». En E. PASZTORY (ed.), *Middle Classic Mesoamerica: A.D. 400-700* (108-142). Nueva York: Columbia University Press.
- PAULINYI, Z. (2001). «Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el Estado teotihuacano». *Ancient Mesoamerica*, 12 (1): 1-30.
- RAMÍREZ, R. (2014). «El hilado y el tejido en la época prehispánica». *Arqueología Mexicana*, Edición especial 55 (Atlas de textiles indígenas), 68-69. México: Raíces.
- RODRÍGUEZ-SÁNCHEZ, E. & DELGADO, J. (1997). «Una ofrenda cerámica al este de la antigua ciudad de Teotihuacan». *Arqueología, Revista de la Coordinación Nacional de Arqueología del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Segunda época, 18: 17-22.
- RUBÍN DE LA BORBOLLA, D. F. (1947). «Teotihuacan: ofrendas de los templos de Quetzalcoatl». *Anales del INAH*, T. II: 61-72.
- SCOTT, S. (2001). *The Terracotta Figurines from Sigvald Linné's. Excavations at Teotihuacan*. Mexico. Estocolmo: Museo Nacional de Etnografía.
- SÉJOURNÉ, L. (1994 [1969]). *Teotihuacan. Capital de los toltecas*. Madrid: Siglo XXI eds.
- (1966). *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SOLÍS, F. (1985). «Arte, estado y sociedad. La escultura antropomorfa de México Tenochtitlán». En J. MONJARÁS-RUIZ, R. BRAMBILA y E. PÉREZ-ROCHA, *Mesoamérica y el centro de México: una antología*, 393-432. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- (2004). «La figura humana y su carácter sexual en el imaginario mesoamericano». En LÓPEZ AUSTIN, A., SOLÍS, F. y F. E. EHRENBURG, *Cuerpo y cosmos: arte escultórico del México Precolombino*, 21-29. Barcelona: Lunwerg / Fundació Caixa Catalunya.
- SUGIYAMA, S. & LÓPEZ LUJÁN, L. (2006 a). *Sacrificios de consagración en la Pirámide de la Luna*. México: INAH.
- (2006 b). «Simbolismo y función de los entierros dedicatorios de la Pirámide de la Luna en Teotihuacan». En L. LÓPEZ LUJÁN; D. CARRASCO; L. CUÉ (coords.), *Arqueología e historia del Centro de México: homenaje a Eduardo Matos Moctezuma*, 131-151. México, INAH.
- SUGIYAMA, S.; SUGIYAMA, N.; SARABIA, A. (2014). «El interior de la Pirámide del Sol en Teotihuacan». *Arqueología mexicana*, 125, 24-29.
- TAUBE, K. (2000). *The writing system of Ancient Teotihuacan*, Ancient America 1. Barnardsville (Carolina del Norte) y Washington (D. C.): Center for Ancient American Studies.
- (2001). «La escritura teotihuacana». *Arqueología mexicana*, VIII (48) 58-63.
- (2002). «The writing system of Ancient Teotihuacan», en M. E. RUIZ GALLUT (ed.), *Ideología y política a través de los materiales, imágenes y símbolos, Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan* (331-370). México: CONACULTA/ INAH y UNAM/IIA-III.
- (2011). «Teotihuacan and the Development of Writing in Early Classic Central Mexico». En E. H. BOONE & G. D. URTON (eds.), *Their way of Writing: Scripts, Signs and Pictographies in Pre-Columbian America* (77-109). Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- TESTARD, J. & SERRA PUCHE, M. C. (2011). «Las figurillas epiclásicas de la Pirámide de las flores de Xochitécatl, Tlaxcala, México: tipología y simbolismo». *Itinerarios*, 14, 213-250.
- TURNER, M. H. (1988). *The lapidary industry of Teotihuacan, Mexico*. Tesis de doctorado. Nueva York: University of Rochester.
- VALDEZ BUBNOVA, T. (2012). *Los grafemas teotihuacanos. Relaciones entre nombres propios y contextos entre los años 250 y 600 d.C. Teopancazco y La Ventilla*. Tesis de doctorado. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VARIOS AUTORES (2014). *Arqueología Mexicana*, edición especial 55 (Atlas de textiles indígenas). México: Raíces.
- VELA, E. (2016). «Tocados y peinados en el México antiguo. Catálogo visual. Presentación», en *Arqueología mexicana*, edición especial 66: 8-90.
- VILLALONGA, A. (2015). *Cuerpos de piedra en la Ciudad de los Dioses. Idiosincrasia de la litoescultura antropomorfa teotihuacana*. Tesis de doctorado. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/287899/avg1de4.pdf?sequence=1>
- VON WINNING, H. (1984). «Insignias de oficio en la iconografía de Teotihuacan». *Pantoc*, (8): 5-54.
- WIMMER, A. (2004). *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [consultado el 07-02-2023]. Disponible en la Web: <http://www.gdn.unam.mx>

